

Katedra filosofie a religionistiky
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta

Diplomová práce

VÝKLAD IKONY PROMĚNĚNÍ OD THEOFANA ŘEKA

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Vokoun, Th.D.

Autor: Lenka Fílová

Studijní obor: Teologie služby (KS)

Ročník: 4. ročník

2017

Diplomová práce v nezkrácené podobě

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

20. 3. 2017

Děkuji vedoucímu diplomové práce prof. Mgr. Jaroslavu Vokounovi, Th.D. za věcné a pečlivé vedení práce, rodině za trpělivost a svým přátelům za sdílení tématu a pomoc.

OBSAH

ÚVOD.....	7
KONTEXT.....	9
1. Byzantské umění.....	11
1.1 Náboženské vidění světa a umění.....	22
1.2 Obraz.....	25
1.3 Šíření byzantského umění.....	27
2. Ruské umění.....	28
2.1 Ruská ikona.....	28
2.2 Staří ruští umělci a metody jejich práce.....	30
3. Theofan Řek.....	33
4. Hésychasmus.....	37
VÝKLAD.....	43
1. Popis ikony.....	45
2. Zdroje zobrazení.....	49
2.1 Biblické texty.....	49
2.1.1 Srovnání textů evangelia s ikonou.....	49
2.1.2 Kontext a struktura biblického textu.....	56
2.1.3 Výklad biblického textu.....	59
2.2 Apokryfní texty.....	62
2.3 Liturgie.....	63
3. Interpretace.....	64
3.1 Kompozice.....	64
3.2 Výklad.....	68
3.3 Závěrečný pohled.....	78
ZÁVĚR.....	79
Seznam použité literatury.....	81
Internetové zdroje.....	82
ABSTRAKT.....	83
ABSTRACT.....	85

ÚVOD

Cílem této práce je interpretovat ikonu Proměnění. Konkrétně se zaměřuji na ikonu od Theofana Řeka. Cílem této práce není uměnovědná studie, ale hledání významu konkrétní ikony ve vztahu k teologii.

Pro dosažení cíle práce je třeba shromáždit relevantní informace k tématu, popsat ikonu Proměnění Theofana Řeka a na základě získaných informací ji interpretovat. Pro nalezení významu tohoto výtvarného díla využívám také srovnání s jinými zobrazeními stejného ikonografického typu.

Práci koncipuji na dvě základní části. V první části předkládám historicko-kulturní přehled vztahující se k ikoně. Přináším jen nejzákladnější informace, které mají pomoci čtenáři přistoupit k samotnému zkoumání – přemýšlení o ikoně s představou, jak východní křesťanství vnímá ikonu. Jak se toto pojetí obrazu – ikony vyvíjelo v kontextu společnosti a jak se odráželo v umělecké tvorbě. Mělo by mu umožnit hledět na ikonu bez mylných předpokladů a vnímat ji ve všech jejích aspektech.

Autor díla se formoval v prostředí Byzance, které se po mnoha stránkách kulturně odlišovalo od latinského Západu. Jedním z aspektů je i pohled na umění. Z toho důvodu začínám práci vývojem byzantského umění, kam průběžně v souvislostech zahrnuji základní vývoj zpracování ikonografického typu Proměnění. Tato část zahrnuje také témata vztahu náboženství a umění, chápání obrazu a šíření byzantského umění. Na poslední část navazuji kapitolou Ruské umění. Tato kapitola přináší základní kostru historického vývoje a popis práce ikonopisce. Přibližuje čtenáři, v jakých podmínkách vznikala tato konkrétní ikona. Další kapitolu věnuji Theofanovi Řekovi, jako autorovi ikony, a jeho tvorbě. Obsahem poslední kapitoly této části je hesychasmus. Tímto fenoménem se zabývám, protože je spojen s dobou Theofanova života. Do této kapitoly zahrnuji základní informace o sporu o přirozenosti tábořského světla. Tato diskuse mohla ovlivnit Theofanovu tvorbu a zároveň je tábořské světlo předmětem zobrazení na ikoně Proměnění.

V druhé části se zaměřuji již na hledání možných významů a na interpretaci ikony. Začínám popisem ikony Proměnění Theofana Řeka. V další kapitole předkládám možné zdroje ikony: biblické texty, apokryfní texty a liturgii svátku Proměnění. Všechny shromážděné informace pak využívám v závěrečné části, která se věnuje interpretaci ikony. Metoda výkladu je inspirována způsobem, který užívá Zdeněk Neubauer při interpretaci děl Mistra Vyšebrodského oltáře. Tuto metodu vymezuji na začátku dané kapitoly.

V průběhu práce se úzce nedržím tradice Východu, ani historických návazností – například výklad biblického textu čerpám ze současné tradice západní nebo porovnávám ikonu s ikonami pozdějšími; dokonce nabízím srovnání s obrazem západním. Tento přístup mi umožňuje cíl práce, kterým není ikonografická studie, ale nalezení významů, které ikona současnému divákovi nabízí. Proto omezit se pouze na tradice Východu a historické návaznosti považuji za ochuzení se o významy vlastní tradice.

KONTEXT

1. Byzantské umění

Cílem této kapitoly rozhodně není podat byť jen základní přehled o dějinách umění této Byzantské říše.¹ Poskytnu základní členění dějin umění, nástin přehledu vývoje sakrálního umění a soustředím se na umělecké aspekty ve vztahu umění a náboženství. Do této kapitoly jsem zařadila i část týkající se pojetí obrazu, které považuji za důležité pro správné pochopení specifického náboženského obrazu – ikony.

Pro přehled vývoje umění jsem si vypůjčila dělení J. Pijoana². Dělí vývoj byzantského umění na čtyři fáze: první trvá od založení Konstantinopole do obrazoboreckého období, druhá fáze je dobou obrazoboreckých konfliktů, třetí začíná vládou Basilea I a končí dobytím Konstantinopole křížáky 1204, čtvrtá pak od roku 1204 po dobytí Konstantinopole Turky roku 1453.

První období je spojeno s výstavbou Konstantinopole, kdy se z dochovaných staveb ukazuje, že se prosazuje styl nezávislý na latinských tradicích a vkusu. Plně se pak projevuje v době vlády císaře Justiniána vlastními stavebními metodami a tvaroslovím. Pijoan popisuje dodnes zachovalé památky Ravenny, bývalého hlavního města exarchátu, s jejich mozaikovou výzdobou, jako nedocenitelné skvosty byzantského umění, protože mnoho památek Konstantinopole stejného období bylo nenávratně zničeno.³

Je to období, kdy se křesťanství stává státním náboženstvím. Příliv konvertitů vyžaduje takový styl a formu zobrazení, které by byly srozumitelné všem věřícím. Křesťanství opouští umění katakomb a v nových kostelech vznikají velké historické cykly, které znázorňují události Nového a Starého zákona formou velkých monumentálních maleb. Konstantin staví kostely na místech evangelních událostí v Palestině. V této době se ustalují i mnohé hlavní církevní svátky a ikonografické kompozice, které zůstávají v pravoslavné církvi platné až dodnes. Na podporu tohoto tvrzení udává Ouspensky jako příklad zobrazení na ampulích z Monzy.⁴ Konstantinopolské církvi připadá úloha vypracovat odpovídající formy posvátného umění. Rodící se sakrální umění využívá ikonografie obsahující příběhy Starého a Nového zákona a pro své vyjádření využívá techniky mozaiky, enkaustiky, bohaté ornamentální zdobnosti a čisté barevnosti. Vychází jak z bohaté symboličnosti, tak z antického dědictví. Díky své strategické poloze na rozhraní Evropy a Asie čerpá

¹ Základní přehled nabízí např. Pijoan ve svých Dějinách umění.

² Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění* 3. Praha: Odeon 1978. S. 74.

³ Srv. Tamtéž, s. 74-98.

⁴ OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. Paris: Les édition du Cerf, 2007. S. 60.

Ampule z Monzy, nebo ampullae ze Svaté země jsou malé nádoby z kovu, které byly vytvářeny pro poutníky a sloužily jako osobní nádoby k uchovávání kontaktních relikvií. (<http://www.udu.cas.cz/cs/archiv-clanku/stredovek-v-pohybu-ampullae-ze-svate-zeme/>)

Viz obrázky A1 a A2 na S. 12. Dostupné na WWW: A1 <<http://art.thewalters.org/detail/34878>>, A2 <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pilgrim_flasks#/media/File:Bobbio_flasks_ampullae_VIc.jpg>



A1, A2 Ampule z Monzy. 6. století.

z mnohých zdrojů, absorbuje prvky z řeckého, egyptského, syrského i římského umění. „Pohanské“ dědictví čistí a přizpůsobuje, starým formám dává nový obsah a využívá je k vyjádření křesťanských pravd.

V tomto čase šíření křesťanství a utváření věroučných pravd se konají velké ekleziologické koncily, které formulují věrouku v reakci na vznikající hereze. Církev žije svůj náboženský život ve formující se liturgii, svátcích, v životě poustevníků, mnichů i lidu. Na umění klade tato doba nárok přenést pravdy, které jsou formulovány dogmaticky, a zároveň vyjádřit zkušenost žití těchto pravd. Duchovní zkušenost svatých, žité křesťanství a dogma jsou v jednotě. Úlohou umění je předat tuto žitou náboženskou zkušenost nejen malé hrstce věřících, ale širokému obyvatelstvu. Proto je v této době kladen důraz na pedagogickou roli umění. To, jak se do umění promítá život církve, dokládá Ouspensky s odkazem na Lazareva na příkladu zobrazení Bohorodičky. Po vystoupení Nestora a sporu o Theotokos⁵, který se uzavírá přiznáním titulu Theotokos Marii z Nazareta jako oprávněného, se šíří ikonografické zpracování Panny Marie, které vyzdvihuje její majestátnost. Jde o zobrazení Trůnicí Bohorodičky.⁶

Vznikají ikonografické typy a nová zobrazení. Během dvou staletí probíhá proces,

⁵ K tématu více např. POSPÍŠIL, C. V. *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. 4. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. S. 158-164.

⁶ Srv. OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 64.

V západním středověkém malířství známe tento typ zobrazení jako Trůnicí Madona – např. Trůnicí madona s dárčí od Paola Veneziana, či Maesta se sv. Františkem od Cimabua. Z českého prostředí pak např. Trůnicí Madona mezi sv. Kateřinou a sv. Markétou.

Viz obrázek B. Dostupné na WWW: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Episcopal_Complex_of_the_Euphrasian_Basilica_in_the_Historic_Centre_of_Pore%C4%8D%2C_Croatia_%2817185812795%29.jpg>



B Theotokos. Eufrazijska bazilika, Poreč, 6. století, mozaika.



C Kristus. Klášter Sv. Kateřiny, Sinaj, 6. století, ikona.

během kterého posvátný obraz hledá své vyjádření a vyváří svou formu. Z Krista – učitele, dříve zobrazovaného jako filozofa s vousy, se stane bezvousý mladík sedící na trůnu – pán. Církevní umění zpočátku bere formy umění císařského, aby je později opustilo a našlo si formy vlastní. Tak pod vlivem Východu přijme zobrazení Krista čelní pohled, realistické, téměř portrétní rysy, ale bez naturalismu. Tak je Kristus od 6. století zobrazován s dlouhými vlasy, vousem a tmavými očima.⁷ Ještě před nástupem ikonoborecké krize jsou vytvořeny základní rysy malířského jazyka umění nazývaného později byzantské.

Právě v této době se ustaluje i ikonografie proměnění Páně spolu se vznikem liturgického svátku. Nejstarší zobrazení známe ze 6. století z Ravenny a z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji. V Ravenně můžeme proměnění vidět v apsidě kostela St Apollinare in Classe⁸, jde o mozaiku, kde je Kristus zobrazen symbolicky. Jak Réaux, tak Schiller i Sandler⁹ se shodují, že toto symbolické zobrazení patří do počáteční fáze zobrazování proměnění, které bylo následně nahrazeno figurativním zobrazením. Sandler je hodnotí jako archaické patřící k místní tradici, které stojí na půli cesty mezi uměním katakomb a figurativním uměním Byzance. Církev k této změně od symbolického k figurativnímu přispívá disciplinárně především předpisem 82 koncilu Quinisextum¹⁰.

Druhým zobrazením je mozaika z kláštera sv. Kateřiny¹¹. Sandler ji považuje za zobrazení, které již nese podstatné prvky budoucích ikon Proměnění.¹² Mozaice dominuje ve středu Ježíš v mandorle nad horizontem. Na horizontu jsou umístěny všechny postavy. Mojžíš a Eliáš stojí po stranách Ježíše, apoštolové se zvedají ze země. Petr se zvedá uprostřed, klečící Jakub je umístěn vlevo od Ježíše, Jan vpravo. Zaokrouhlení klenby vytváří dojem, že Ježíši nejbližší je Eliáš s Mojžíšem, přestože v horizontálním sledu jsou nejdále. Postavy vystupují na zlatém pozadí, mozaika nevytváří žádnou krajinu, jen spodní lem

⁷ Srv. SENDLER, Egon. *Ikona – obraz Neviditelného: prvky teologie, estetiky a techniky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. S. 21-22

Viz obrázek C. Dostupné na WWW: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=489650>>.

⁸ Viz obrázek D na S. 16. Dostupné na WWW: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44350684>>

⁹ RÉAUX, L. *L'iconographie de l'art chrétien III*. Paris: Presse universitaire de France, 1957. S. 578. SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Volume 2. London: Lund Humphries, 1972. S. 147. SENDLER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. S. 104.

¹⁰ Nebo jinak trulského sněmu. Tento sněm je na východě uznáván jako ekumenický a jako disciplinární součást pátého a šestého ekumenického koncilu. Tento předpis 82 zní: „Na některých čestných ikonách je nakreslen beránek, na nějž ukazuje prst Předchůdcův, kterýžto beránek je přijat jako zobrazení milosti a připomíná nám skrze zákon pravého Beránka, Krista Boha našeho. A ctíce staré obrazy a stíny církvi odevzdané, jako znamení a předobrazy pravdy, my dáváme přednost milosti a pravdě, přijímajíce onu jako naplnění zákona. Pročež, aby též uměním malířským očím všech bylo ukázáno to, co se stalo, nařizujeme, aby napříště obraz Beránka beroucího hříchy světa, Krista Boha našeho na ikonách, byl zobrazován v lidské podobě místo bývalého beránka, abychom si představili pokoru Boha Slova a připomněli si jeho život v těle, jeho utrpení a spásnou smrt a takto dokonalé vykoupění světa.“ (In A. Besançon: *Zakázaný obraz*. Str. 120)

¹¹ Viz obrázek E na S. 16. Dostupné na WWW: <<http://idlespeculations-terryprest.blogspot.cz/2013/08/transfiguration-on-mount-sinai.html>>

¹² Srv. SENDLER, E. *Ikony Krista*. S. 104.



C Proměnění. St. Apollinaire in Classe, Ravenna, 6. století, mozaika.



E Proměnění. Klášter Sv. Kateřiny, Sinaj, 6. století, mozaika.

přechází do žlutého a zeleného horizontu. Sendler tvrdí, že kompozice z hory Sinaj se stala pravidlem pro zobrazování a svou definitivní podobu nabylo zobrazení ještě před ikonoklastickým obdobím.¹³ Od šestého století bylo zobrazení všeobecně známé a bylo srozumitelné a pochopitelné i v symbolickém zobrazení, jako např. mozaika v Ravenně.¹⁴

Ikonoborecké období, pokud jde o zobrazování, je více dobou ničení než tvoření. Co se týká tvorby tohoto období, vystihuje situaci v zemi citát ze životopisu svatého Štěpána Mladšího, který se sám stal obětí krvavého pronásledování této doby. „*Po celé zemi a ve všech městech bylo slyšet vzlykání, nářek a bědování zbožných. V té době totiž bezbožníci ničili svatyně, měnili účel posvátných nádob, strhávali chrámy a bílili je vápnem, poněvadž na nich byly namalovány svaté obrazy. Uctívané ikony Krista, Bohorodičky a svatých byly házeny do ohně, seškrabávány nebo přemalovávány. Pokud byly v chrámech namalovány stromy, ptáci, zvířata, zvláště ďábelské jízdní a lovecké výjevy nebo scény z divadel a hippodromů, byly tam šetrně ponechávány a pečlivě opravovány.*“¹⁵

Po ikonoboreckém období se mění umělecký styl i výklad témat. Pijoan tvrdí, že hlavním tématem se stává Bohorodička (Theotokos) oproti dřívějšímu zobrazení Vykupitele. Znázorňují se příběhy ze života Matky Boží a začínají převažovat nad tématy utrpení a vzkříšení.¹⁶ Šíření zobrazení Bohorodičky potvrzuje i Lazarev a uvádí příklady. Například v polovině 9. století je vyzdobena mozaikami apsida chrámu sv. Sofie vyobrazením Bohorodičky s Kristem a dvou andělů. Opravují se mozaiky v reprezentačním sále královského paláce, nad císařovým trůnem mozaika trůnícího Krista, na protější straně pak trůnící Bohorodička obklopená dalšími postavami. Rychlé rozšíření zobrazení Theotokos vedle Krista při výzdobě chrámů dokládá Lazarev také homilií Fótia, ve které Fótios popisuje obraz stojící postavy Bohorodičky hledící na Krista, kterého drží na rukou. Tento rozvoj v zobrazování dává do souvislosti s dogmatem o vtělení a s potřebou ikonodulů zdůrazňovat, v reakci na monofyzitismus a ikonoklasmus, Kristovu lidskou přirozenost. Na rozdíl od Pijoana nedává tento rozvoj do protikladu s rozvojem zobrazování Krista trpícího. Naopak, za důsledek důrazu ikonodulů na lidskou Kristovu přirozenost pokládá vznik obrazu mrtvého umučeného Krista, zvýšený zájem o pašijové výjevy a zvláštní pozornost k zobrazování vzkříšení.¹⁷ Rozvíjela se zpracování témat ze života svatých, mezi nejoblíbenější patřili Basil, Jan Zlatoústý, Řehoř z Nazianzu a Řehoř z Nyssy. Pijoan charakterizuje posun v malířství; přísně vymezená kompozice zůstává, postavy se však stávají osobitějšími a nabývají na výmluvnosti, ožívají v gestech i výrazech, „*svatí nehovoří, ale gestikulují, nepohybují se, ale jsou vzrušeni*“¹⁸.

¹³ Srv. Tamtéž, s. 104.

¹⁴ Srv. SCHILLER, G. *Iconography*. S. 147.

¹⁵ *Vita Stephani Junioris*, 26; PG 100, 1112D-1113A. V překladu R. Dostálové in Úvod in DAMAŠSKÝ, J. *Řeči na obranu obrazů*. Přeložil Tomáš MIKULKA. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. S. 12.

¹⁶ Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění 3*. S. 114.

¹⁷ Srv. LAZAREV, V. *Systém malířské výzdoby byzantského chrámu v 9.-11. století* in LAZAREV, Viktor Nikitič. *Styl a kultura*. Praha: Odeon, 1989. S. 48-49.

¹⁸ Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění 3*. S. 114.



F Pantokrator. Chrám Spasitele, Chora, Konstantinopol, 14.století, mozaika.

Nemění se jen ikonografická témata, ale celé jejich uspořádání a výběr v chrámu. Je to spojeno se změnou architektury, kdy na místo bazilik nastupují centrální stavby s kupolí. Nová architektura vyžaduje nový systém malířské výzdoby, ten se mění v průběhu druhé poloviny 9. století. Umělci museli omezit počet zobrazení a zpracovávat jen hlavní témata. Do pozadí ustupuje historické uspořádání scén, protože výzdoba neslouží jen základnímu učení církve, ale stává se součástí církevní bohoslužby. Klíčem k výběru ikonografických témat jsou potřeby liturgie. Z reprezentativních kompozic historického cyklu se vyčleňuje svátkový cyklus jako nejdůležitější pro církevní bohoslužbu. Tento cyklus zahrnuje syntézu hlavních svátků Páně a mariánských svátků¹⁹. Proměnění je součástí tohoto systému jako jedno zobrazení z dvanácti hlavních svátků. Komplex malířské výzdoby symbolizuje ideu věčné nebeské církve, sjednocuje patriarchy, proroky, apoštoly, církevní otce, mučedníky a další postavy církve do složitého hierarchického systému, který vrcholí polopostavou Krista zobrazeného v nejvyšším místě chrámu, v kupoli²⁰. Kristus je obkroužen medailonem a an-
dělským sborem. Celková kompozice je hluboce promyšlená a každá postava má své místo.²¹

¹⁹ Oficiální seznam těchto svátků: Narození Panny Marie, Povýšení Svatého kříže, Uvedení Panny Marie do chrámu, Narození Ježíše, Teofanie (Křest Páně), Hypapanté (Obětování Páně), Zvěstování, Vjezd do Jeruzaléma (Květná neděle), Nanebevstoupení, Pentekosté (Seslání Ducha svatého), Proměnění, Zesnutí (Nanebevzetí Panny Marie)

²⁰ Viz obrázek F. Dostupné na WWW: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Christ_in_Karye_Museum_\(Chora_Church\),_Istanbul.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Christ_in_Karye_Museum_(Chora_Church),_Istanbul.jpg)>

²¹ Srv. LAZAREV, V. Systém malířské výzdoby byzantského chrámu in *Styl a kultura*. S. 52-53.



G Deesis. Klášter Sv. Klášter Sv. Kateřiny, Sinaj, 12. století, ikona.

Silně se rozvíjí tvorba ikon, deskové malby. Ikon z doby před obrazoboreckou krizí se dochovalo nepatrně, některé z nich se nacházejí v klášteře sv. Kateřiny na Sinaji. Encyklopedie Byzance uvádí 27 ikon z 6. a 7. století.²² V raném období ikony představovaly spíše soukromé dary a měly soukromý devocionální charakter. Do liturgie byly začleněny až po ikonoklastickém období a jsou výrazem plně rozvinutého liturgického umění. Přesouvají se z presbyteria a umísťují se na zástěnu chrámu. Postupně se na chrámu umísťuje ikonografie deesis²³. Deesis může představovat jednu ikonu nebo řadu ikon s vyobrazením postavy Krista, často jako Pantokratora, po jehož stranách stojí zprava Bohorodička a zleva sv. Jan Křtitel. Toto zobrazení se objevuje od 10. století. S vývojem ikonostasu se tato ikona či ikony stávají jeho druhou řadou a jsou doplněny o ikony adorujících andělů, apoštolů, svatých, či mučedníků, hierarchů apod. Na chrámu se začínají umísťovat i ikony dvanácti hlavních svátků, tzv. dodekaorton.²⁴ Později tvoří v ikonostasu třetí, tzv. svátkovou řadu. Běžnou součástí východní liturgie byla i procesí, při nichž se nosily ikony. Tyto ikony byly zdobeny z obou stran. Dodnes se jich zachovalo asi třicet.

S malbou se setkáváme na freskách, v rukopisech, především evangeliářích, žaltářích, životopisech svatých, dochovalo se také šest exemplářů Oktateuchu, tedy osmi prvních

²² Srv. VAVŘÍNEK, Vladimír a Petr BALCÁREK. *Encyklopedie Byzance*. Praha: Libri, 2011. ISBN 978-80-7277-485-2. S. 210.

²³ Viz obrázek G. Dostupné na WWW: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=85744>>

²⁴ Srv. VAVŘÍNEK, V. *Encyklopedie Byzance*. S. 211,126.

knih Starého zákona. Světské malířství také existovalo, kromě bohaté mozaikové výzdoby, paláce zdobily fresky s historickými výjevy, portréty a s vyobrazením lesů, stromů a zahrad, výjevy ze života císařů a významných dvořanů, scény zachycující vojenské úspěchy. Ale příklady těchto maleb se nezachovaly, představu o nich máme z písemných zmínek nebo z některých miniatur.²⁵

Celý tento proces architektonických a ikonografických změn je jistě i součástí změn ve vývoji liturgie.²⁶

Poslední období byzantských dějin je obdobím úpadku politické moci paradoxně provázeným kulturním rozmachem. Byzanc ve 14. století ztratila již na svém významu politického impéria, ale kultura si ještě udržela svůj mezinárodní význam. V první třetině se rozvíjí neohelénismus, jak toto období nazývá Lazarev, v naší literatuře se pak setkáváme s pojmem palaiologovská renaissance. Dochází k rozvoji literatury, vědy i umění, k zvýšenému zájmu o antickou literaturu a myšlení.

Podle Lazareva je tento obrat k antice snahou slábnoucí politické moci nalézt kulturní oporu a není možné palaiologovskou renesancí srovnávat s renesancí italskou. Palaiologovská renaissance, na rozdíl od italské, se sice rovněž obrací k antice, nepřináší však změnu myšlení, ale snaží se o udržení tradičních hodnot a postojů se snahou uchránit se západního vlivu. Je kulturou úzkých společenských kruhů, kdežto italská renaissance a humanismus zasáhl celou společnost italských měst a vedl ji k odloučení od minulosti. V příklonu byzantské kultury k antice vidí Lazarev spíše příklon ke vnější formě než k podstatě. Byzantinci se dále drželi víry svých předků, jako by nevnímali rozpor mezi antickou filosofií a byzantskou teologií.²⁷ Vavřínek²⁸ dokládá toto specifikum palaiologovské renaissance jako záležitosti velmi úzké vrstvy byzantské společnosti na příkladu bohaté epistografie tohoto období. Z doby dvou století se dochovalo mnoho listů, ale ukázalo se, že příjemců a odesílatelů těchto listů nebylo během celé doby více než 300.

Umění této doby charakterizuje Lazarev jako velký posun, který hledá nové řešení a vyjadřuje se s velkou svobodou. Církevní obraz je pojímán měkčeji, lidštěji, citlivěji. Tento styl se projevuje v řešení prostoru, v zobrazování figury v pohybu, něžnosti líce, radostné barevnosti, svobodném zacházení s ikonografickými typy zobrazování.²⁹

Lazarev vyjmenovává charakteristické památky tohoto raně palaiologovského stylu. Z nich bych vybrala pro nás nejznámější mozaiky a fresky kláštera Chora, který se nachází nedaleko Konstantinopole. Kostel tohoto kláštera dal obnovit na své náklady učenec Theodor Metochites v letech 1316 až 1321.³⁰ Pijoan udává příklady fresek v chrámu Matky Boží

²⁵ Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění* 3. S. 117-118.

²⁶ Více TAFT, Robert F. *Stručné dějiny byzantské liturgie*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011.

²⁷ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. Gosudarstvennoe izdatelstvo „Iskusstvo“ Moskva 1961. S. 14-18.

²⁸ Srv. VAVŘÍNEK, V. *Encyklopedie Byzance*. S. 84.

²⁹ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 26.

³⁰ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 26.



H Sestoupení do pekel. Chrám Spasitele, Chora, Konstantinopol, cca 1310, freska.

Peribleptos (vševidoucí) v Mistře a malby v konstantinopolském chrámu Spasitele v Choře s úchvatným zpracováním „Sestoupení do pekel“ v apsidě chrámu³¹ jako vrcholu tvorby této doby a rozvoj náboženské malby ve 14. století pak označuje za pravou renesanci.³²

Pro všechna tato díla je charakteristická svobodná kompozice, vyobrazení pohybu, energický způsob malby. Tento malířský styl se nejvíce rozvíjel v hlavním městě. A odrazil se v tvorbě na území Řecka, na Balkáně, Kavkaze a na Staré Rusi, kde napomáhal rozvíti místních a národních škol.³³

Situace se mění v polovině 14. století. Tuto změnu Lazarev přičítá vlivu hésychastického sporu³⁴ na umění. Mění se charakter kompozice, tvorba nabývá strohosti a upjatosti. Pohyb ustupuje slavnostnímu klidu. Frontální zobrazení postavy se vrací zpět, což způsobuje ochuzení uměleckého jazyka. Tváře ztrácejí měkkost a zesiluje asketismus vyjádření. Mění se zobrazení prostoru, kdy začíná dominovat ploché zobrazení. Nastupuje nový styl, idealistický svým směřováním, suchý a chudý způsobem vnějšího vyjádření. Podle Lazareva je to důsledek vítězství hésychasmu, který přináší umělecké tvorbě úpadek.³⁵

³¹ Viz obrázek H. Dostupné na WWW: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2522705>>

³² Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění* 3. S. 114-117.

³³ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 26.

³⁴ Více viz kapitola Hésychasmus.

³⁵ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 27.

S tímto názorem, že hesychasmus měl negativní vliv na vývoj umění polemizuje Meyendorff³⁶, oproti tomuto pojetí předkládá fakta, jako že mnišská rigoróznost měla v Byzanci vliv daleko před vítězstvím palamismu³⁷; konkrétně zmiňuje patriarchy Arsenia a Athanasia, kteří byli patriarchy v době rozkvětu palaiologovské renesance. Dalším argumentem je pak to, že mnozí humanisté i po vítězství palamismu tvoří v Konstantinopoli a mají podporu císařského dvora. Ptá se, zda vlivy, které přerušily rozvoj umění, nesouvisely spíše s obecnějšími faktory politickými, kulturními a ekonomickými panujícími v období upadající Byzance před jejím zánikem. Upozorňuje na fakt, že umělecké trendy palaiologovského období se rozvinuly ve slovanských zemích, a považuje za těžko představitelné, že by se tyto trendy tak snadno rozvíjely, pokud by mnišské prostředí bylo vůči nim systematicky nepřátelské, a že by získaly tak velkou popularitu a oficiální občanskou i církevní podporu.

Pi Joan se ve svých dějinách umění též vymezuje proti názoru, že byzantští umělci neměli možnost svobodné a osobité tvorby. Potvrzuje, že se v Byzanci jistě vše řídilo křesťanským principem říše, kdy se dvorská etiketa, správa, vláda i umělecké zákony odvozovaly z náboženských dogmat stanovených církevními otci na koncilech. Diktát však nepovažuje za absolutní; ustálenou ikonografii mohli malíři vždy pojímat svým osobitým způsobem a svým pojetím krásy, které se pak ukazovalo v jemnosti výrazu a způsobu zpracování daného tématu.³⁸

1.1 Náboženské vidění světa a umění

Jak vyplývá z výše uvedeného, bylo umění Byzance úzce spojeno s oblastí náboženských představ a prožitků a bylo nedílnou složkou složitého teologického systému, proto Lazarev³⁹ uvádí svou studii o byzantském umění nástinem základních aspektů byzantského, potažmo východokřesťanského náboženství. Považuji za důležité je zmínit – abych mohla hledat význam konkrétní ikony, potřebuji na ni hledět, aspoň částečně, očima a způsobem vidění tehdejší doby a již v obecné rovině ji dát význam, který měla.⁴⁰

Lazarev uvádí ostré rozlišování světa smyslového a světa duchovního, daleko silnější důraz na učení o vtělení, než tomu bylo na Západě, kult zprostředkovávající věřícímu prožívání Boží přítomnosti a spiritualitu provázenou askezí a pasivní kontemplací.⁴¹ Egon

³⁶ Srv. MEYENDORFF, J. Hesychasmus a umění In *Byzantium and the Rise of Russia*. St Vladimir's Seminary Press, 1997. Nitria [online]. [cit. 2017-01-17] Dostupné na WWW: <http://nitriaorthodoxy.blogspot.cz/2014_02_01_archive.html>

³⁷ Palamismus – název učení Řehoře Palamy, obránce hesychastické spirituality.

³⁸ Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění* 3. S. 99.

³⁹ LAZAREV, V. *Byzantská estetika* in Styl a kultura. S.24.

⁴⁰ Nemám na sebe absolutní nárok toto myšlení přiblížit, ani to není v rámci takovéto práce možné, spíš jako připomínku, že se pohybujeme v jiné době a jiném čase.

⁴¹ LAZAREV, V. *Byzantská estetika* in Styl a kultura. S.24.

Sendler⁴² rovněž považuje za nutné ve své práci o ikoně zmínit náboženské vidění světa Byzance. Zmiňuje tytéž aspekty jako Lazarev, ještě je doplňuje o pojednání o pojetí obrazu a zmiňuje antropologii pod titulkem „proměněný člověk“.

Egon Sendler popisuje byzantské pojetí vesmíru jako dvou oddělených světů, jednoho smyslově poznatelného a druhého poznatelného duchovně. Původ tohoto pojetí se vztahuje k Bibli, je však vykládáno pojmy neoplatonské filozofie. Svět duchovní je světem dokonalé harmonie, ve kterém má každý hmotný předmět svůj dokonalý vzor v idejích. Člověk se svou smyslovostí pojí se světem materiálním a svou duchovností se světem duchovním. Má účast na obou světech. Je však ve stavu hříchu a jeho cílem je tento stav překonat a svou naději přenáší do života věčného. Právě vtělení přináší člověku naději na uzdravení jeho lidství. Sendler cituje Atanáše:⁴³ „*Bůh Slovo se stal člověkem, abychom my mohli být zbožštěni.*“ Cestou je víra v Krista a jeho následování v modlitbě a askezi. Proto mnoho Byzantinců odchází do klášterů a věnuje se askezi, která je přípravnou fází ke kontemplaci Krista. Víra otvírá prostor ke komunikaci s Bohem, člověk se však musí odpoutat od smyslového světa, aby dokázal dosáhnout božského osvětlení.⁴⁴

Je znát, že přes učení o vtělení Kristově i vypracovaný kult zůstává dualistické chápání světa v platnosti. Člověk tedy se snaží askezi a kontemplací ponořit do mystické tmy, aby mohl dospět k nazírání božského. Ve 14. století jsou v Byzanci vedeny spory o povaze duchovního nazírání – hésychia, jak bude uvedeno později. Kdy člověk askezi, soustředěním rozumu a jeho odpoutáním od světa dochází k nazírání božského světla. Sloupovníci jsou příkladem nejvyšší zbožnosti a jsou to jejich ikony, které jsou prvními ikonami. Podle Jana Klimaka byl poustevník *pozemskou formou anděla*. Jen při modlitbě se duše povznášela k Bohu a překonávala tíživost pozemského těla.⁴⁵

Místem takové kontempace místem zakoušení božského se pro Byzantince stává bohoslužba.

Kult zprostředkovává věřícímu styk s Bohem a zahrnuje veškerá mysteria. Mysteriem se v liturgii stává každý symbol, každý odkaz na nadsmyslový svět, každá svátost, každý úkon. Je proto kladen důraz na to, aby všechny materiální prostředky byly zpracovány tak, aby se jejich vnímáním věřící povznášel do duchovní sféry. Snahou je vytvořit takový liturgický systém, který by za pomoci smyslově vnímaných podnětů poskytoval věřícímu jakýsi předzámek věčné blaženosti. Tento kult, který utvářely chrámové stavby, mozaiky, malby, ikony, chrámový mobiliář, roucha, obřady se svými hymny, zpěvy, liturgickými texty, se stává uměleckým souborem, jehož úkolem je pomocí estetického zážitku povznášet duši věřícího k Bohu. Každý bohoslužebný úkon symbolicky odkazoval věřícího do duchovního světa.⁴⁶

⁴² Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 73-85.

⁴³ Atanáš. *Epistola 11* in PG 142,608

⁴⁴ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 75-77.

⁴⁵ Srv. Tamtéž, s. 76-77.

⁴⁶ Srv. LAZAREV, V. *Byzantská estetika* in *Styl a kultura*. S.25-29.

Stejným obrazem popisuje východní liturgii i R. Taft, když říká, že liturgická akce není jen obřadem, ale zároveň předmětem kontempace, slavnostní vizí plnou tajemství. I pro něj je liturgie slavená v byzantském chrámu překročením do jiného světa, „*nebo spíše do tohoto světa zviditelněného v jeho vykoupené skutečnosti jako proměněného kosmu za hranicí času*“⁴⁷. Chápe východokřesťanskou teologii viditelného stvoření jako symbol neviditelného a teologii vtělení, která obnovuje podobu božské krásy v lidství, vtělení, které je východiskem pro křesťanskou ikonografii považuje za duši liturgického a estetického byzantského ducha.⁴⁸

Mohla bych to shrnout slovy R. F. Tafta: „*Liturgie na Východě představuje zjevení Boha. Je výsostným prostorem našeho setkávání s Ním: tajemství jsou zde skutečně viditelná, a to očima, které proměnila víra.*“⁴⁹ Konečně stejně tak v biblickém příběhu o proměnění se sláva Krista stává viditelnou pro apoštoly také díky jejich proměněnému vidění.

Právě proto i umění musí naplňovat tuto funkci spojení světa viditelného a neviditelného, tedy světa pozemského a nadpozemského. Funkcí uměleckého obrazu je povznášet mysl věřícího k nebi a soustředit ho na nazírání čistých idejí⁵⁰ a vyjevovat svět Boží slávy a přetvářet tento svět ve vidění.⁵¹

Umění je pro Byzanc prostředkem, který pomáhá člověku vystoupit od smyslového k nadsmyslovému, od viditelného k neviditelnému. Umění, především ikona, otvírá cestu k poznání transcendentna. Cílem umělce je pak zobrazovaný obraz dematerializovat, oprostit od všeho smyslového a vyjádřit hlubokou duchovnost. V Byzanci nevzniká realistický obraz, protože není účelem tvorby. Cílem umělce není zobrazit jedinečný jev, ale ideu, která stojí za tímto jevem. Tento předobraz byl považován za tvůrčí Boží myšlenku. Umělec se pak snaží vytvořit co nejvěrnější obraz ideje, čím více prosvítala ideje z díla, tím výše bylo hodnoceno.⁵² Je srozumitelné, že takovéto pojetí nedává prostor tvůrčí fantazii takovým způsobem, jaký známe dnes.

Jak vyplývá z předchozího, takové chápání umění představovalo nutnost velké stálosti zobrazení, protože při prezentaci ideje bylo nutné se vztahovat k její podstatě. Podstata byla neměnná a daná, z toho vyplývá, že i každý její obraz se vyznačoval neměnným charakterem. Dostávám se tak ke konzervativnímu tradicionalismu byzantské ikonografie, která se v průběhu staletí mění velmi nepatrně. Zobrazovaná témata – předobrazy se nemění a způsob jejich zpracování také ne. Zobrazují se Kristus, Marie, svatí, asketé, mučedníci, evangelijní a biblické výjevy.⁵³

.....
⁴⁷ TAFT, R.F. *Život z liturgie*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma s.r.o., 2008. S. 164.

⁴⁸ Srv. TAFT. *Život z liturgie*. S. 163-164

⁴⁹ TAFT. *Stručné dějiny byzantské liturgie*. Na přebalu knihy.

⁵⁰ Srv. LAZAREV. Byzantská estetika in *Styl a kultura*. S. 28-29.

⁵¹ Srv. SENDLER. *Ikona – obraz Neviditelného*. S.79.

⁵² Srv. LAZAREV. Byzantská estetika in *Styl a kultura*. S. 29

⁵³ Srv. Tamtéž, s.29.

Umění nabývá principu ireálnosti. Zlaté pozadí ikon umisťuje výjev mimo čas a prostor. Děj či portrét ikony je vytržen ze své reálné přítomnosti. Postavy i předměty jsou zbaveny své pozemské tíže. Šaty splývají v lineárních záhybech, domy jsou vzdušné, příroda nabývá abstraktních geometrických linií. Postavy, přírodu, domy nesjednocuje jediný zdroj světla a vyvstávají tak jednotlivě, izolovaně, do sebe uzavřené obrazy jiného světa, kde neexistují zákony reálného osvětlení. Obrácená perspektiva pak zvyšuje nereálnost obrazu. Barevný kolorit umocňuje toto odpoutání od reálného světa. Postupem doby ustupuje impresionistická něžnost polotónů zděděných z antiky a nahrazují ji syté lokální barvy podtrhující neměnnou podstatu jevu.⁵⁴

Přestože se díla Byzance vyznačují transcendentností, nikde nedojde k posunu k abstrakci. Důraz na zobrazení lidské postavy zůstává. Je spjat s učením o vtěleném Slově, které přijalo naše lidství, aby lidstvo spasilo. Lazarev⁵⁵ cituje Nikolaose Methonského: „Vskutku božského ducha a božskou duši i božské tělo má člověk, jenž je neproniknutelným způsobem spojen s Bohem-Logem a jenž se skrze toto spojení nadpřirozeným způsobem stal tím, čím je Logos sám... Ale skrze sounáležitost s ním a díky jeho slitování mohou náš duch, naše duše i naše tělo být zbožštěny, a tak se můžeme připodobnit božským bytostem...“.

1.2 Obraz

Pojetí obrazu v Byzanci je specifické. Navazuje na tradici řeckou⁵⁶ a vychází z biblického odkazu Starého i Nového zákona.⁵⁷ Byzantské umění se snažilo vnést do obrazu duchovní obsah. Cílem obrazu nebylo zachytit pomíjivou skutečnost, ale náboženskou ideu, pravdu víry. Malba, respektive ikonopis, není individuální tvorbou umělce, ale tvorbou církve, teologií v obrazech. Proto se umělec podřizuje nárokům církve. Produkce ikon je produkcí církve, nikoli jednotlivce.

Pravoslavný teolog Leonid Ouspensky⁵⁸ tvrdí, že svatý obraz, tedy z jeho pohledu pravoslavnou ikonu, nelze vysvětlit mimo církev a její život. Je výrazem církve a nedílnou součástí její Tradice stejně jako ústní a psaná tradice. Poukazuje na význam obrazu v liturgii a na jeho uctívání, které „vyplývá ze základního dogmatu církve: z víry v Boha, který se stal člověkem“. Jeho obraz je pak podle Ouspenského svědectvím jeho skutečného vtělení.

⁵⁴ Srv. LAZAREV, V. Byzantská estetika in *Styl a kultura*. S.30.

⁵⁵ Srv. LAZAREV, V. Byzantská estetika in *Styl a kultura*. S.30.

⁵⁶ Obraz z řeckého eikon, ikona. Již chápání pojmu obraz zahrnuje bohatost, kterou někdy opomíjíme. Otázky vztahu mezi obrazem a modelem, vztahu příbuznosti či podobnosti, mezi obrazem a idejí. To, jak chápeme pojem obraz, ovlivní naši odpověď na otázku po možnosti zobrazení Boha. Ikonoboreckou argumentaci pak můžeme chápat jako filozofickou otázku, zda je možné zobrazit božské, která se specificky teologicky v kontextu křesťanství formuluje – a hledá odpověď v této diskusi. K otázce možnosti/nemožnosti zobrazit božské z filozofického pohledu napříč dějinami – včetně jejího projevu v rámci křesťanství odkazují na knihu A. Besançon *Zakázaný obraz*.

⁵⁷ Během doby se vyrovnává s rozpory a otázkami, které toto dědictví vyvolává, především během ikonoklastické krize. Viz pozn. 63.

⁵⁸ Srv. OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 9.

Není pro něj obyčejným obrázkem, pouhou dekorací či ilustrací Písma. „*Je něčím víc: je ekvivalentem evangelijní zvěsti, kulturním objektem, který je integrální součástí liturgie. To vysvětluje důležitost, jakou církev obrazu přičítá, ne jakémukoli zobrazení, ale specifickému obrazu, který byl vypracován během své historie, v boji proti pohanství a herezím, obrazu, který zaplatil krví velkého počtu mučedníků a vyznavačů během ikonoboreckého období*⁵⁹: pravoslavné ikoně.“⁶⁰

Tento pohled pak samozřejmě klade na ikonu nárok být tím, čím být má. Proto, jak zmiňuje Ouspensky, církev vždy dbala o čistotu posvátného obrazu, bránila sakrální umění proti laicizaci, proti pronikání elementů profánního umění.⁶¹ Kladla nárok

⁵⁹ Ikonoborectví je fenomén, k jehož vzniku vedly různé důvody. Důvody dogmatické vyostřené pověrečnými a modlářskými praktikami projevů úcty k svatým obrazům. Politické: politika státu zaměřená proti klášterům, velkým vlastníkům pozemků a výrobcům obrazů, majícím zisky, které jim z těchto činností plynuly. Vliv islámu a judaismu s přísným zákazem zobrazování, konkurence mezi uměním posvátným a profánním. T. Mikulka pak uvádí jako příčiny ikonoklastismu tři důvody podle pravoslavného teologa Meyendorffa: semitský monofysitismus, živý na východě Byzantské říše, konfrontace s nastupujícím islámem a dědictví řeckého spiritualismu. Krize začíná opatřeními císaře Lva III. Isaurského, vyostřuje se a dochází k ničení ikon a přemalovávání chrámové výzdoby květinovými vzory, ornamenty, někdy dokonce loveckými výjevy. V Konstantinopoli jsou odpůrci pronásledováni, vězněni, mučeni.

Na tuto situaci přichází silná odezva od papeže Řehoře III., který na Lvovy spisy odpovídá a potírá je bod po bodu. Svolává roku 731 do Říma sněm, který exkomunikuje ty, kdo by se stavěli proti uctívání obrazů a rouhalo se jim nebo je znesvěcovali. Druhou silnou odezvou byly spisy Jana Damašského, žijícího v Palestině, jež byla v té době pod nadvládou Arabů. Sepisuje tři *Obranné řeči proti těm, kdo odmítají svaté obrazy*. Sv. Jan Damašský opírá svou argumentaci o vtělení Slova, tedy jeho argumenty stejně jako patriarchy Germana jsou christologické. Říká, že vtělením byl zrušen starozákonní zákaz zobrazování, protože vztah mezi Tvůrcem a tvory se změnil: „*Kdysi Bůh, protože bez těla a bez podoby, nebyl zobrazitelný. Avšak dnes, když se Bůh zjevil a žil mezi lidmi, zobrazují to, co je v Bohu viditelné. Neuctívám hmotu, ale Tvůrce hmoty, který se pro mne stal hmotou, který přijal život v hmotě a skrze hmotu uskutečnil mou spásu.*“

Byl svolán ikonoklastický sněm (754). Koncil byl dobře připravený a z pohledu dnešních historiků samotná ikonoklastická nauka pocházela od samotného císaře (Kopronyma V.), kterému s jejím vypracováním pomáhali biskupové z Malé Asie (samotná akta se nedochovala, existuje jen *horos*, tedy závěrečné prohlášení). Účastníci (398 biskupů) jednomyslně přijali jeho závěry. To svědčí o míře rozšířenosti a vlivu těchto idejí. Tento sněm v závěrečném prohlášení odsuzuje zločinné umění malby a zároveň zastávce obrazů Germana, Jiřího Kyperského a Jana Damašského

Boj mezi ikonoklasty a ikonoduly trvá i po 7. všeobecném sněmu a vyžaduje velké úsilí teologů obhájit úctu k ikonám. Patří mezi ně Theodoros Studijský (759-826) a Nikéforos (758-829). Na jedné straně měl vliv na rozvoj ikonoklastismu postoj panovníků, na druhé straně určitá nejasnost a rozpaky panovaly i uvnitř církve. Z těchto nejasností se vyvinul dogmatický spor, který nebyl jednoznačně rozřešen. Ikonoklasté zformulovali celou řadu vážných dogmatických námitek. Ikonoborecká krize končí za regentské vlády císařovny Theodory, která roku 843 svolává koncil, který obnovuje úctu k ikonám.

Bulgakov sleduje diskusi a dochází k závěru, že se ani Theodorovi Studijskému ani Nikéforovi nepodařilo překonat ikonoklastickou argumentaci. Ve svém srovnání teologie Theodora S. s učením ikonoklastů dochází k závěru, že jeho teologie zůstala na dogmatických pozicích ikonoklastů, přestože z nich vyvozuje závěry ve prospěch ikonodulů. I u něj zůstává antinomie ikony v teologii ikony nepřekonanou aporií – *Kristus je jako Bůh nepopsatelný a nezobrazitelný, přestože je popsateľný a zobraziteľný podle svého lidství*. Stejně tak i v argumentaci Nikéforově zůstává problém ve stejné fázi jako u Theodora S.

Bulgakov dochází k závěru, že se obráncům ikon nepodařilo vyvrátit argumentaci ikonoklastů. A přestože řízením Ducha svatého se úcta k ikonám stala součástí církevní praxe, její dogmatický rámec chybí. Tvrdí, že v rámci christologie, ve kterém byla v době ikonoklastických sporů uvažována, je neřešitelná, protože vede k bezvýchodnosti aporií. Považuje za nutné analýzu této otázky převést do oblasti obecné teologie a antropologie a vzájemně je propojit. Možnost tohoto vztahu pak vidí v sofiologii.

⁶⁰ OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 9.

⁶¹ Srv. OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 10.

na pravdivost jejího zobrazení, které muselo a musí odpovídat učení církve. Proto je tvorba ikon podřízena pravidlům, stejně jako může být učení církve pokřiveno slovem, stejně může být pokřiveno obrazem. Oproti Bulgakovovi, který vyzdvihuje krásu ikony, Ouspensky odkazuje k pravdivosti ikony, když říká „*Proto církev vždy bojovala ne za uměleckou kvalitu svého umění, ale za jeho autenticitu, ne za jeho krásu, ale za jeho pravdivost.*“⁶²

1.3 Šíření byzantského umění

Byzantské umění a kultura se ve středověku šířily v souvislosti s historickým vývojem, nejprve ve Středozeří a později na Balkánský poloostrov. Posledním významným územím rozšíření byzantského umění bylo Rusko. Ve Středozeří měla Byzanc velký politický a mocenský vliv především za vlády Justiniána, který se snažil obnovit římské impérium v jeho někdejší rozsahu a moci. Záhy po jeho smrti však jeho říše čelí neúspěšně mnoha vpádům a ztrácí svá území. Vliv byzantského umění se znovu silněji objevuje v době ikonoboreckých sporů, kdy mnoho umělců odcházelo do jižní Itálie, odtud se pak šířil vliv byzantského umění dále na západ. Pokřesťanštěním slovanských území se byzantské umění rozšiřuje především na Balkáně. Na mnohých územích Středozeří se proto setkáváme s byzantskými stavbami z různých dob. V samém počátku šlo o stavby vojenského charakteru, mosty, silnice, různé účelové budovy i stavby církevní. Později pak i o stavby ovlivněné kulturně a umělecky. S církevními stavbami se setkáváme na africké půdě, ve Španělsku, na území Itálie, na Balkáně.⁶³

V Rusku se začalo byzantské umění šířit po přijetí křesťanství kyjevským panovníkem Vladimírem. Nejprve v Kyjevě a odtud se pak šířilo po celé Rusi.

Lazarev⁶⁴ udává čtyři způsoby, jakými se byzantské umění šířilo do okolního světa. Prvním byl vývoz výrobků užitého umění, ikon, iluminovaných rukopisů a dalších výtvorů. Tyto vyvezené produkty pak využívali místní umělci jako předlohy. Další cestou šíření byly výrobky, které si přiváželi lidé z Byzance, často poutníci pro sebe nebo na žádost někoho dalšího. Jako typický příklad uvádí Lazarev z konce 14. století, kdy na příkaz Afanasije Vysockého pobývajícího v Konstantinopoli přiváží hieromonach Viktor ikony pro Vysocký klášter. Dalším zdrojem šíření byzantského umění byli samotní řečtí mistři, kteří přijížděli buď na pozvání, nebo z vlastní iniciativy. V tomto posledním případě dává Lazarev za příklad Theofana Řeka, který přijíždí podle jeho mínění na Rus jako emigrant⁶⁵. Posledním způsobem je naopak výjezd místních mistrů do církevních středisek, především do Konstantinopole nebo na Athos, kde si zvyšovali svou kvalifikaci a vraceli se do vlasti s novým know how.

⁶² OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 10.

⁶³ Srv. PIJOAN, J. *Dějiny umění* 3. S. 131-146.

⁶⁴ Srv. LAZAREV, V. Konstantinopol a národní školy ve světle nových objevů in *Styl a kultura*. S.63-64.

⁶⁵ Meyendorff tuto interpretaci odmítá. Viz kapitola Theofan Řek.

2. Ruské umění

2.1 Ruská ikona

Svět starých ruských ikon byl objeven počátku 20. století, kdy se odkryla, díky restaurování, původní krása starých ikon. Ikony byly zbaveny nánosů laků, špíny nebo kovových obkladů, a objevila se jasnost a živost barev a struktura forem, které odrážely živou tvorbu umělců své doby. Byl zahájen průzkum v terénu a byly odhalovány ikony, jejichž územní původ byl přesně znám. Badatelům to následně umožnilo rozlišit od sebe různé typy stylů malby a určit různé typy škol. Výzkum umožnil rozlišit díla konkrétních ikonopisců jako Theofana Řeka, Andreje Rubleva a Dionisia.⁶⁶

Kolébkou ruské ikonomalby, která je spjata s přijetím křesťanství na staré Rusi v 10. století, je Kyjev, kde vznikaly první ikonopisné dílny pod vedením byzantských mistrů, jejichž umělci zdobili první křesťanské chrámy podle byzantské ikonografie a v byzantském stylu. Rozvoj Rusi kladl na dílny nároky a pod tlakem objednávek z ruského prostředí se žáci z byzantsko-ruských dílen osamostatňují a začíná se vytvářet národní charakter umění. Umělecký vývoj tvorby tohoto nejstaršího období však můžeme sledovat jen z freskové výzdoby chrámů, protože se žádné ikony z 11. století nedochovaly. Kyjevská Rus postupně ztrácela na významu a vznikala další feudální centra, kde vznikaly místní umělecké školy. Nejstarší známé ruské ikony jsou spojeny se školou novgorodskou, vladimiro-suzdalskou a jaroslavskou a pocházejí z konce 12. a začátku 13. století.⁶⁷

Rozvoj nejen umělecké tvorby, ale kultury vůbec byl zastaven nájedzy Tatarů, které trvaly dvě století. V tomto období se prohlubuje izolace jednotlivých oblastí, spojení s Balkánem a Byzancí je téměř přerušeno. Pro kulturní i uměleckou tvorbu chybí prostředky a bezpečí. Novgorod a Pskov byly oproti jiným místům v nejpříznivější situaci, protože nikdy nepodlehly Tatarům, a tak nebyly rozbity kulturní tradice a umělecké obyčeje.⁶⁸

Po bitvě na Kulikově poli (1380), kde Zlatá horda utrpěla zdrcující porážku – i když nebyla definitivně poražena, rostl význam Moskevského knížectví. Jeho malířství se přimklo k vladimírsko-suzdalským tradicím a využívalo byzantských tradic. V polovině 14. století moskevský metropolita pozval do Moskvy řecké malíře k výzdobě metropolitního chrámu při dvoře. Nejpozději v roce 1395 přijel do Moskvy Theofan Řek, který zde působí až do své smrti. Moskevská škola dosahuje vrcholu ve své umělecké tvorbě v díle Andreje Rubleva (cca 1370-1430). Později v jeho následovateli Dionisiovi (cca 1440-1508).⁶⁹ Na přelomu 15. století zesiluje sebepečení ruského lidu stmelujícího se kolem Moskvy.

⁶⁶ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 129-130.

⁶⁷ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 129-130.

⁶⁸ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 131.

⁶⁹ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 132-133.

Sakrální umění, posílené duchovní silou, která se odráží v rozvíjejícím se mnišství navazujícím na dílo sv. Sergeje, nabírá největší expresivitu. Čistotou tónů, intenzivní a radostnou barevností vyznačuje svobodu a spontaneitu.⁷⁰

Ruská ikonomalba jistě navazuje na byzantskou tradici. Ruští umělci převzali ikonografii i základní stylistické a technické postupy. Ale už v raných etapách svého vývoje se ruské umění začalo od byzantského odklánět a vytvořilo si nejen svůj osobitý styl, ale i své originální ikonografické typy. Tento odklon se projevil i v posílení kultu místních svatých, kde se odrážely prvky ruského života a v pronikání národních typů do ikonomalby. V duchu příklonu k národnímu umění popisuje Lazarev i vývoj umění Theofana Řeka, který přijíždí do Novgorodu a nechává se inspirovat živým a spontánním, rozvíjejícím se ruským uměním Novgorodu a Pskova. Z cizince se pak v průběhu let, pod místním vlivem, stává umělec ruského ducha, účastník ruské umělecké tvorby, která souzní s ruským vkusem. Ruská ikona se postupem času stala projevem národního umění staré Rusi, který v 15. století nabyl svého vrcholu.⁷¹

Charakteristikou ruských ikon je spojení abstraktnosti záměru s velkou emocionálností. Chybí trojrozměrný prostor, umělec nevyužívá modelace za pomoci světla a stínu, kompozici rozvíjí do výšky, nikoli do hloubky, zobrazení je podřízeno ploše desky. Postavy svatých jsou zobrazovány v širokých šatech, které nevykreslují tělesné tvary. Ve vyobrazení tváří převládá typické nad individuálním. Krajina je stylizována do nejjednodušších forem. Zobrazovaný svět je pro ruského umělce plodem zbožné reflexe. Lazarev charakterizuje ruskou ikonomalbu této doby jako jasnou a radostnou ve srovnání s přísnou byzantskou kontemplativností nebo s přepjatou expresivností gotiky. Vidí ji plnou klidné soustředěnosti, přívětivých tváří postav, čistých a jasných siluet a zářivých barev, který v divákovi vyvolává pocit hluboké vnitřní harmonie.⁷²

Většina ikonografických typů je v staroruském umění, stejně jako v byzantském, velmi stálá. I důvod je stejný jako v byzantské ikonografii. Umění je svázáno s životem církve a ikonografická zobrazení jsou posvěcena tradicí. Vznik mnoha z těchto ikonografických typů se navíc připisoval slavným světcům a asketům. Umělci tvořili podle předloh, příruček pro ikonopisce, podle ikonopisných prvopisů, nazývaných hermeneje nebo podlinniki. Existovaly obrázkové (licevyje) a výkladové (tolkovyje). První poskytovaly obrázkové předlohy a druhé technické popisy a instrukce. Je známo, že tyto vzorníky existovaly a byly užívány v době Rubleva a že je využívali jeho žáci. K velkému rozšíření těchto podlinniků, především výkladových, došlo během 16. a 17. století.⁷³ Toto rozšíření ikonopisných prvopisů je podle P. Florenského důsledkem pevně zformulovaného pojetí ikony v církevních usneseních právě v 16. a 17. století. Tato usnesení potvrdila pohled na ikonu, ustálený

⁷⁰ Srv. OUSPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 229.

⁷¹ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 133-134.

⁷² Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 133-134.

⁷³ Srv. LAZAREV, N. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 134-135.

dějiny, jako na předmět, který nepodléhá náhodným změnám.⁷⁴ Florenskij zmiňuje Hermeneiu⁷⁵, která poskytuje velmi ucelený a podrobný popis, týkající se techniky během celého procesu malování ikon. Zahrnuje také základní popis mnoha ikonografických témat.⁷⁶ Porovnáme-li však ikony téhož ikonografického tématu, zjistíme, že přes velkou podobnost některých z nich nenajdeme dvě naprosto totožné ikony. Ruský umělec ctil tradici a v jejím rámci dokázal uplatnit své tvůrčí síly. Nejvýrazněji svou individualitu a vkus projevuje ve svém pojetí koloritu a linií.

2.2 Staří ruští umělci a metody jejich práce

Staří ruští umělci jako jinde ve středověku patřili k vrstvě řemeslníků. Pod pojem řemeslník nebo umělec byl zahrnut řemeslník jakéhokoli druhu řemesla. Používalo se také pojmu mistr. Pro mistry – malíře se používalo také speciálnější označení, jako *ikon'nik*, *ikonik*, *obrazopisec*, *pisec*, *živopisec*. V dnešní době nedokážeme však tyto pojmy konkrétně rozlišit i proto, že malíř ikon byl zároveň i malířem fresek.⁷⁷

Malíři tvořili v dílnách pod vedením mistra jako jeho žáci a pomocníci. Dílna byla spojena prací na zakázku. Dílny se nacházely při velkých knížecích dvorech a kláštorech, ve městech existovaly i nezávislé dílny. Pokud pracovali na ikonách, zůstávali malíři v místě pod jednou střechou, pokud dostali zakázku na výzdobě chrámu, putovali za zakázkou – taková zakázka vedla k nutnosti spojení několika mistrů. Skupina tak vytvářela *družinu* vedenou hlavním mistrem neboli *stařešinou*. Některé takové družiny měly kočovný charakter a po ukončení zakázky se přesouvaly na jiné místo a mohly měnit své složení. Je možné, že družina se při nedostatku zakázek vracela do svých původních ikonopisných dílen nebo se usadila na novém místě a založila dílnu tam. Tyto družiny nepodléhaly žádným stanovám, protože na Rusi neexistovaly cechy a spolupráce v nich probíhala na základě svobodné domluvy. To, že se ikonopisné skupiny utvářely svobodně na základě domluv mistrů, dokládá spolupráce Theofana v Moskvě s různými mistry v různých kostelech.⁷⁸ Družina se v období 11.-15. století vytvořila nejčastěji z dvou až tří mistrů, kteří měli vlastní pomocníky za účelem splnění zakázky, a po jejím dokončení se buď rozpadla, nebo pokračovala ve stejném složení na jiné zakázce. Podle velikosti zakázky se skupina skládala i z více mistrů s pomocníky.⁷⁹

⁷⁴ Srv. FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. Chomutov: L. Marek, 2012. Elektronická publikace. S. 45

⁷⁵ Rukopis popisující ikonopisnou techniku. Za jeho tvůrce je považován ikonopisec Panselinos, o kterém nevíme, kdy působil. O jeho životě i naučeních čerpáme z díla athoského mnicha Dionýsia z Furny Hermeneia z první poloviny 18. století. Text v ruštině dostupný na WWW: <<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm>>

⁷⁶ Srv. FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. S. 57.

⁷⁷ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 137.

⁷⁸ Viz kapitola Theofan Řek

⁷⁹ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 138,142.

Ikonopisci měli velkou morální autoritu. Avšak malíři nebyly pouze duchovní osoby, v dílnách často spolupracovali s mnichy i laici. Například mnich Andrej Rublev spolupracoval v chrámě sv. Bohorodičky v Moskvě s Theofanem Řekem a laik Dionisij s popem Timofejem v chrámě Zesnutí Bohorodičky v Moskvě.⁸⁰ Představu o tom, jaký nárok byl na ikonopisce kladen v jeho osobním životě, si můžeme udělat na základě textu 43. hlavy Stoglavu⁸¹. Ikonopisec má být pokorný, mírný, zbožný, vyvarovat se prázdných řečí, hádek, opilství zlodějství, vraždy. Má chránit svou čistotu tělesnou i duchovní a má zakázáno se ženit. Má se řídit radou duchovních otců, postit se, modlit se. S velikou pečlivostí má malovat svatý obraz Pána Ježíše Krista, Boží Matky, proroků, ... podle obrazu a podoby, podle skutečnosti, podle dobrých předloh. Arcibiskupové a biskupové mají na ikonopisce dohlížet a zároveň je mají chránit a ctít.⁸² Přestože Stoglav vzniká v polovině 16. století, jistě odráží již zažitou praxi, popřípadě se snaží ošetřit nefunkčnost této praxe.

Lazarev⁸³ považuje způsob spolupráce řeckých a ruských mistrů za analogický se způsobem spolupráce řeckých a italských mistrů. Obdobně tomu bylo v Benátkách, kde existovalo v polovině 13. století ustanovení prokurátorů, že každý řecký mozaista musí mít dva žáky z místního prostředí. Toto tvrzení pak dokládá texty z letopisů, jež zmiňují ruské mistry, kteří se učili u Řeků. Právě tak zmiňuje letopisná svědectví, podle nichž měl své ruské učedníky i Theofan Řek. Vznik dílen popisuje Lazarev tímto způsobem: na Rus přijel řecký mistr obvykle s několika pomocníky, učil místní mladé umělce a ti mu pomáhali. Postupem času se stávali samostatnějšími a nezávislejšími až se stali sami mistry. Tak vznikaly smíšené byzantsko-ruské dílny (jako i byzantsko-italské, byzantsko-srbské). Z takové smíšené dílny vznikla např. výzdoba, fresky i mozaiky, chrámu sv. Sofie v Kyjevě. Po ukončení zakázky se mistři buď vraceli zpět do vlasti, nebo jako v případě Theofana Řeka zůstávali tvořit v hostitelské zemi.

Na příkladu tvorby v chrámu svaté Sofie ukazuje Lazarev⁸⁴ na jedné straně vydělení se freskové dílny z dílny mozaicistické, a na základě posunu v malbě pak genezi lokálního, v tomto případě tedy specifického ruského umění.

Dílna zhotovující fresky se vydělila z dílny mozaicistické. Přechodným bodem byli tak zvaní *pictores imaginarii*, jejichž prací bylo původně připravovat kompozice pro mozaiku technikou fresky. Nebylo pro ně těžké využít svého umění pro tvorbu freskových kompozic, které již nebyly jen pomocnou technikou při tvorbě mozaiky, ale měly již svůj vlastní význam. Na příkladu změn freskové výzdoby demonstruje Lazarev⁸⁵, jak se umění

⁸⁰ Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S.139

⁸¹ Stoglav – usnesení ruského sněmu z roku 1551, svolaného Ivanem IV., které zachycuje pravidla církevního i světského života na Rusi. Název Stoglav vznikl v návaznosti na to, že toto ustanovení mělo 100 kapitol, sto hlav.

⁸² Srv. FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. S. 55-57.

⁸³ Srv. LAZAREV, V. Konstantinopol a národní školy ve světle nových objevů in *Styl a kultura*. S. 64-65.

⁸⁴ Srv. LAZAREV, V. Konstantinopol a národní školy ve světle nových objevů in *Styl a kultura*. S. 70-71.

⁸⁵ Srv. LAZAREV, V. Konstantinopol a národní školy ve světle nových objevů in *Styl a kultura*. S. 70-71.

byzantské postupně mění, nabírá specifické rysy a prvky, stává se uměním místním. Je poznat tvorbu místních mistrů, která nese místní znaky. Byzantské umění na Rusi ztrácí na své graciéznosti, nabývá však na síle a bezprostřednosti výrazu, jež odrážejí místní vkus. Je to jeden z příkladů, které Lazarev předkládá, aby ukázal proces přetváření byzantských forem umění pod vlivem místního prostředí a jejich postupný přerod v umění vlastní, lokální, národní. Vymezuje se tím proti názoru, který prezentuje národní umění jako odnož umění byzantského.

3. Theofan Řek

Základním zdrojem informací o Theofanovi, z něhož vychází většina historiků dějin umění, je dopis Epifanije Premudryje adresovaný igumenovi Kirillu Tverskému. Další informace o tvorbě a dataci Theofanových děl získávají badatelé z letopisných údajů spojených se stavbou či výzdobou chrámů v Rusku.

Epifanij Premudryj se stýkal s Theofanem Řekem v Moskvě. Z dopisu⁸⁶ můžeme usuzovat, že Theofan si Epifanije oblíbil. Ve svém dopise Epifanij popisuje Theofana jako filozofa, moudrého člověka, umělce známého mezi ikonopisci a knižního izografa, který freskami vyzdobil na čtyřicet různých kostelů v různých městech. Epifanij města vyjmenovává: Konstantinopol, Chalkedon, Galata, Kaffa, Veliký a Nižní Novgorod. Pokud jde o Moskvu, zmiňuje Epifanij výzdobu tří kostelů, z nichž jmenuje kostel Zvěstování a kostel svatého Michaela. Popisuje také obraz Moskvy u knížete Vladimíra Andrejeviče, podobný obrazu v kostele svatého Michaela. V kostele Zvěstování mluví o freskách Kořen Jišajův⁸⁷ a Apokalypsa. Zaznamenává i způsob práce Theofana. „*Když to vše kreslil nebo psal⁸⁸, nikdo neviděl, že by se někdy díval na předlohy, tak jak to dělají někteří naši ikonopisci, kteří z nechápavosti neustále na předlohy hledí, přenášejí pohled odtamtud sem, a více hledí na vzory, než píší barvami. Zdá se, jako by rukama psal, a sám na nohách v neustálém pohybu chodil a vítal příchozí, mluvil s nimi, hluboce přemýšlel a bystrým zrakem vnímal laskavost.*“ Epifanij obdivuje Theofanovu moudrost, jeho řeč v podobenstvích a jeho výklad, váží si ho jako výjimečného člověka.

Z těchto zdrojů čerpá i Lazarev. Usuzuje, že se Theofan narodil přibližně ve 30. letech 14. století. Na základě popisu Theofana v tomto listě se Lazarev domnívá, že Theofan působil nejen jako tvůrce fresek a ikon, ale že se zaobíral i zdobením knih.⁸⁹ Na základě rozboru jeho díla, při kterém poukazuje na psychologismus obrazů, neobyčejnou ostrost individuálních charakteristik postav, svobodu a živost kompozice, tónovou vytríbenost, bohatost barev a dekorativní cit, zařazuje Theofana mezi umělce vycházející z Konstantinopolské školy. Jeví se mu jako konstantinopolský umělec, žijící a tvořící v duchu estetického cítění společnosti hlavního města, v duchu palaiologovské renesance.⁹⁰

Neznáme příčiny Theofanova odchodu z Byzance. Lazarev pro odchod Theofana do zahraničí udává několik možných důvodů. Atmosféru upadající byzantské říše, která

⁸⁶ Epifanij Premudrij. *Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому*. DrusLit [online]. [cit. 2016-12-31]. Dostupné na WWW: < <http://druslit.ru/drl/epifpismo.html> >. Já čerpám z ruského překladu na těchto stránkách. Dopis je i součástí LAZAREV, N. *Feofan Grek i jeho škola*, ovšem v původním znění.

⁸⁷ Strom Jišajův, zde корень Иессеев jinak také Древо Иессеево, ikonografické téma znázorňující rodokmen Ježíše Krista (Iz 11,1;10)

⁸⁸ Pro tvorbu ikon se používá výrazu psát namísto malovat

⁸⁹ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 13.

⁹⁰ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 30-34.

ztrácí tvůrčího ducha, což podle Lazareva Theofan Řek jakožto myslitel musel vnímat, zvláště po svém setkání s italským uměním v Galatě. Jako druhý důvod udává osobitý Theofanův styl, který se držel tvorby první poloviny století, oproti novému nastoupenému stylu nepřátelskému raněpalaiogovské renesanci, stylu svobodných a živých tradic první poloviny 14. století, jehož byl Theofan představitelem. Proto Lazarev interpretuje Theofanův odchod z Byzance jako emigraci před nepřátelskými postoji k jeho přesvědčení. Tyto nepřátelské postoje pak hodnotí jako důsledek přijetí učení Řehoře Palamy za závazné.⁹¹ Tento rozpor mezi uměním Theofanovým a suchým uměním byzantským té doby se zdá Lazarevovi očividným při srovnání děl vzniklých již v Rusku v chrámu Proměnění Spasitele a přísných děl byzantských té doby.⁹² Meyendorff vychází z jiné interpretace úpadku umění, jak zaznělo v kapitole o byzantském umění, a z toho důvodu odmítá považovat odchod Theofana Řeka z Byzance nutně za emigraci. Rozpor mezi hésychasmem a uměním nepovažuje za jednoznačný a považuje tento pohled za možný pouze za předpokladu úzkého vymezení hésychasmu jako asketického hnutí poustevnického mnišství. Zdůrazňuje, že právě v Rusku v době Theofanově, kdy dochází k novému rozmachu duchovního a náboženského života, se umění rozvíjí v souladu s touto obrodou. Především na příkladu Ruska poukazuje na to, že právě mnišské hnutí vedlo k rozvoji umění. Na podporu svého tvrzení udává příklad Theofana Řeka, kterého Epifanij Premudryj chválí stejně tak jako umělce, tak i jako duchovní osobnost.⁹³

Není zcela jasné, kdy přesně Theofan opouští Byzanc a přichází na Rus. Je to doba, kdy Rus je ještě nesjednocená a jednotlivá knížectví a města žijí nezávislý život. Je to období těsně před národním vzepětím, které nastane po bitvě na Kulikově poli. Do Ruska přijíždí umělec vybavený tím nejlepším, co přinesla konstantinopolská palaiologovská renesance 14. století. Letopisné údaje se zmiňují o Theofanově výzdobě chrámu Proměnění Spasitele v Novgorodě v roce 1378. Je možné, že Theofan nějakou dobu již v Novgorodě pobýval, ale je nepravděpodobné, že by zde působil delší čas, protože letopisy by jistě zmínily jeho předešlou tvorbu. Ještě předtím, než dorazil do Novgorodu, tvořil v Kaffě⁹⁴, kde vyzdobil kostel, ale jeho dílo se nedochovalo. Je možné, že Theofan pobýval v Pskově, na což by mohla poukazovat, podle Lazareva, podobnost některých děl Theofana a pskovských fresek.⁹⁵

Theofan Řek vyzdobil chrám Proměnění Spasitele v Novgorodě. Těžko lze určit freskový systém výzdoby v tomto novgorodském kostele. Většina fresek se dochovala v pouhých fragmentech. Zdi byly jistě zdobeny zobrazeními řazenými nad sebou. Patrně jak

.....
⁹¹ Viz kapitola Byzantské umění.

⁹² Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 30-34

⁹³ Srv. MEYENDORFF, J. *Hesychasmus a umění* [online].

⁹⁴ Dnešní město Feodosija nacházející se na jihu Krymu v Ukrajinské republice (de iure) v Rusku (de facto), v době Theofanově náležel jih Krymu Byzanci.

⁹⁵ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 37.

bylo zvykem, v nižších řadách byla zobrazení svatých, ve vrchních řadách a svodech pak evangelijní kompozice. Zachovala se polofigura Pankratora v kopuli, na mezistěnách figury praotců Adama, Abela, Noema a dalších, proroků Elijáše a Jana Předchůdce (Křtitele), zachovala se také část řady stolpovníků a freska starozákonní Trojice.⁹⁶ Na výzdobě chrámu se podíleli také pomocníci, celá výzdoba byla vyhotovena během jednoho léta, jak dokládají kroniky.⁹⁷

Lazarev srovnává tyto fresky Theofana Řeka z Novgorodu s freskami vytvořenými Kirem Manuilem Jevgenikem, také byzantským umělcem, ve stejné době ve městě Calendžicha⁹⁸. Manuila charakterizuje jako prostého ikonopisce, tváře jeho postav vypracované těžkými linkami pak jako strohé, standardní, bez vnitřního pohnutí. Oproti tomu Theofana jako opravdového umělce, malíře, tvořícího svobodně lehce, nenuceně, který každé tváři dokáže přidat individuální výraz, každá linka vytváří pohyb a výraz. Jestliže je umění Manuila svázáno se závěrečnou etapou umění upadající Byzance 14. století, pak umění Theofana setkáním s uměleckou třídou novgorodskou znamená novou etapu rozvíjení umění, kde byzantská strohost ustupuje svobodnějším a realističtějšímu uměleckým řešením.⁹⁹

Epifanij zmiňuje také působení Theofana v Nižním Novgorodě, ale kromě této zmínky nemáme žádné jiné zprávy o jeho působení v tomto městě: Lazarev usuzuje na základě historických souvislostí, že by zde mohl působit v 80. letech, ale není to jisté.¹⁰⁰

Nejvíce zpráv máme o jeho působení v Moskvě, v té době se živě rozvíjející. Theofan pracoval nejen na zakázkách církevních, ale i světských. Vyzdobil Chrám Narození Panny Marie, Zvěstování a Archandělský.¹⁰¹

Do Moskvy se Theofan přestěhoval nejpozději v roce 1395. V tom samém roce pracuje se Semjonem Černým a s žáky na výzdobě kremelského chrámu Narození Bohorodičky. O čtyři roky později pracuje na jiném kremelském chrámu, Archandělském, a v roce 1405 v chrámě Zvěstování Bohorodičky, také v Kremlu, spolu s Andrejem Rublevem a starcem Prochorem z Gorodce.¹⁰²

Theofanovým přínosem při tvorbě ikonostasu v chrámě Zvěstování je celková kompozice ikonostasu. Ikonostas nabírá na monumentálnosti. Nabírá do výšky a dává prostor vyjádření postav. Lazarev předpokládá, že Theofan se soustředil na deésní řadu, tu vypracovává za pomoci dalších malířů. Příným dílem Theofana jsou ikony Pantokratora, Bohorodičky, Jana Křtitele, archanděla Gabriela, apoštola Pavla, svatého Bazila, Jana Zlatoústého.¹⁰³

⁹⁶ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 39.

⁹⁷ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 44.

⁹⁸ Město na severozápadě Gruzie

⁹⁹ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 45.

¹⁰⁰ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 12.

¹⁰¹ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 13.

¹⁰² Srv. LAZAREV, V. Studie o staroruském umění in *Styl a kultura*. S. 140.

¹⁰³ Srv. LAZAREV. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 90-91.

K moskevské tvorbě Theofana Řeka přičítá Alpatov miniatury evangeliářů Koški a Chitrovo, dále ikony Zesnutí Bohorodičky a chrámovou ikonu Proměnění z kostela Proměnění Spasitele z města Pereslavl-Zaleskoj. Interpretace této ikony je součástí této práce. Alpatov o této ikoně zmiňuje, že se odlišuje od ikon stejného tématu zachycením evangelního příběhu s více podrobnostmi. Přičítá jí teologický ráz.¹⁰⁴ Lazarev vznik miniatur zařazuje do tvorby moskevské dílny a ikonu Proměnění do dílny Theofana Řeka, pod tvorbu této dílny pak zařazuje ještě jednu „čtyřdílnou ikonu“. Typický pro tuto dílnu není jen vliv Theofanova díla, ale opravdová blízkost jeho stylu.¹⁰⁵

Poslední kronikářský údaj o Theofanovi pochází z roku 1405. Z této a dalších souvislostí Lazarev soudí, že Theofan umřel mezi lety 1405-1415.

.....
¹⁰⁴ Srv. ALPATOV, M. *Feofan Grek*. Moskva: Izobrazitelnoje isskustvo. 1979. S. 109-138.

¹⁰⁵ Srv. LAZAREV. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 101.

4. Hésychnasmus

Jak vidíme, nad vlivem hésychnasmu na umění se zamýšlejí jak historici umění, tak teologové, a to nejen v rovině obecné, ale i v rovině konkrétní, právě v souvislosti s tvorbou Theofana Řeka. V této kapitole se budu věnovat hésychnasmu nejen kvůli vlivu na tvorbu Theofana Řeka, ale i s ohledem na předmět diskuse, který se přímo týká ikony Proměnění. Otázkou řešenou v době Theofana je otázka přirozenosti „táborského“ světla.

Theofan Řek, který se narodil v třicátých letech 14. století, rozhodně tuto náboženskou diskusi nemohl minout. Epifanij popisuje Theofana Řeka jako filosofa a učence, tak jistě znal polemiky o přirozenosti táborského světla a o Božích energiích. Ale jeho postoj k názorům jeho doby zůstává neznámý. Lazarev při zamyšlení nad jeho tvorbou zvažuje obě varianty. Na jedné straně vidí možnost kladného vztahu Theofana k hésychnasmu, kterému by napovídala jakási drsnost jeho obrazů, jejich vysoká oduševnělost a extatičnost. Na druhé straně i možnost postoje opačného, pro nějž by mluvila určitá svobodomyšlnost Theofanovy tvorby, kterou Lazarev považuje za projev nesvázanosti s církevním dogmatem.¹⁰⁶ Tyto Lazarevovy názory stojí na určitých předpokladech, které Meyendorff zpochybňuje.¹⁰⁷ Ouspensky zařazuje Theofana Řeka vedle Andreje Rubleva mezi vrcholné umělce doby, kteří sami žili v duchu hésychnasmu.¹⁰⁸

Hésychnasmus popisuje E. Sandler¹⁰⁹ jako duchovní hnutí, které má původ v mnišském životě na poušti, kde mniši v usebrání praktikovali modlitbu srdce. Jako nauka se však profiluje daleko později, ve 13. století. Centry této spirituality byly kláštery na hoře Auxencius, na hoře Athos a na Sinaji. Mniši v rytmu opakování jednoduché modlitby: „*Pane Ježíši Kriste, Synu Boží, smiluj se nade mnou*“ koncentrovali své vědomí a srdce do sjednocení se zkušeností božského života („*který byl darován prostřednictvím křtu a eucharistie*“¹¹⁰). Tímto způsobem „*se člověk stává místem Boží přítomnosti a má podíl na jeho životě ve světle proměněného Pána*“.¹¹¹ T. Špidlík¹¹² rozlišuje v dějinách hésychnasmu pět fází: egyptské poustevnictví, pak fázi rozlišování duchů – sinajskou školu, kam zahrnuje osobnosti Jana Klimaka, Hésychia a Filoteje Sinajského. Dále pak fázi vědomí Ducha, představovanou Simeonem Novým Teologem, následovanou fází představovanou hésychnasty z hory Athos s jejich fyzickou metodou modlitby, a jako poslední uvádí fázi obrody hésychnastické spirituality spojenou s vydáním textů celého duchovního hnutí tak zvanou Filokalií vydanou v roce 1782.

¹⁰⁶ Srv. LAZAREV, V. *Theofan Grek i jeho škola*. S. 29.

¹⁰⁷ Viz kapitoly Byzantské umění a Theofan Řek

¹⁰⁸ Srv. OUPENSKY, L. *La théologie de l'icône*. S. 232.

¹⁰⁹ Srv. SENDLER, E. *Ikony Krista*. S. 102-103.

¹¹⁰ SENDLER, E. *Ikony Krista*. S. 102.

¹¹¹ SENDLER, E. *Ikony Krista*. S. 102.

¹¹² Srv. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Heslo hésychnasmus. S. 373.

Hesychnastické spory začaly ve 30. letech 14 století. Hlavními představiteli sporu byl kalabrijský mnich Baarlam (1348 umírá) a arcibiskup thesalonský Řehoř Palama¹¹³ (1296-1360). Baarlam svou kritikou upadajícího hesychasmu v kláštorech na hoře Athos v díle *Contra messalianos* vyvolal nevoli mnichů a ti požádali Řehoře Palamu, aby je v této věci obhajoval. Tento spor se, „*jak tomu bylo v Byzanci zvykem, posune z náboženské otázky v politický problém, jehož vítězem se stane ten, kdo si na svou stranu nakloní císařskou moc*“.¹¹⁴ Po mnohých diskusích a mnohých sněmech (1341, 1345, 1347, 1351, 1352, 1368) bylo nakonec učení hesychastů přijato jako církevní a jediné pravdivé.¹¹⁵

Encyklopedický slovník křesťanského Východu¹¹⁶ pak prezentuje spornou otázku jako otázku schopnosti vidět nestvořené božské světlo, totéž světlo, které zahalilo proměněného Krista na hoře Tábor¹¹⁷. Součástí je jistě otázka, jak problém pojmenovává E. Sandler, „*Jaká je přirozenost světla z hory Tábor, které se přeneslo na apoštoly? Je samotnou božskou podstatou, anebo je to stvořený jev?*“¹¹⁸ A představuje odpovědi obou stran. Pro Baarlama, humanistu, profesora logiky a astronomie je božský charakter tohoto světla nepřijatelný, neboť božství je nedostupné a nesdělitelné. Je to lidský rozum, který podle Baarlama je schopen Boží existenci poznat a předčí tábořské světlo. Doplním s odkazem na Lazareva¹¹⁹, Baarlam tvrdil, že člověk nemůže vidět boží bytí a potvrzovat je stejným způsobem, jakým potvrzuje existenci materiálních předmětů, které vidí. Blažené zření Boha bylo podle něj duchovním vnímáním božství, a v žádném případě společenstvím člověka k bytí božím, které je smyslem nedostupné.

Nebudu se věnovat průběhu sporu, ale podívám se na Palamovo učení, které je do dnes živou součástí pravoslavné teologie.

Přeložím-li si diskusi¹²⁰ do vlastního pojmosloví a zúžím-li ji ve vztahu k tématu práce, považuji za relevantní otázky, jak poznáváme Boha a otázku vztahu člověka a Boha – tedy otázku zbožštění člověka.

Pokud jde o poznání, Palama staví do protikladu rozumové poznání a duchovní zkušenost. Díky tomuto rozlišení pak překonává antinonii mezi Bohem naprosto

.....
¹¹³ Řehoř Palama se narodil v Konstantinopoli v rodině senátora a člena císařského dvora v roce 1296. Filosofické studium absolvoval na škole řízené humanistou Theodorem Metochitem. Nenastupuje však dráhu politickou, ale obrací se k asketismu a ve 20 letech se stává mnichem. Na podzim roku 1316 odchází do makedonského kláštera Papikion. O rok později putuje na svatou horu Athos, kde zůstává další léta, ve třiceti letech byl vysvěcen na kněze a žije mnišským životem v různých částech Řecka, později se vrací na Athos.

¹¹⁴ SPITERIS Y. *Řehoř Palama (1296-1359): milost a zkušenost*. S. 21.

¹¹⁵ Srv. LAZAREV. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 18-19.

¹¹⁶ Srv. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Heslo Řehoř Palama. S. 793.

¹¹⁷ Ponechávám tradiční umístění proměnění na horu Tábor, v biblickém textu název hory uveden není. V textu užívám hora Tábor, nebo hora Proměnění.

¹¹⁸ SENDLER, E. *Ikony Krista*. S. 103.

¹¹⁹ Srv. LAZAREV, V. *Feofan Grek i jeho škola*. S. 18-19.

¹²⁰ Nevěnuji se této otázce nijak zásadně a vycházím víceméně pouze ze SPITERIS, Yannis. *Řehoř Palama (1296-1359): milost a zkušenost*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011.

transcendentním a nepoznatelným, a lidskou schopností Boha poznávat. Lidská očištěná duše může v Duchu svatém vidět Boha. Pokud však člověk tuto duchovní zkušenost nemá, nemůže si ji ani představit. „*Jestliže si představíš město, které jsi nikdy neviděl, jistě se ti nedostalo zkušenosti pouze proto, že jsi na ně myslel. Stejně tak nemůžeš dojít zkušenosti Boha, pouze proto, že o ní přemýšlíš a mluvíš.*“¹²¹ O duchovní zkušenosti Palama říká: „*Mluvil jsem o duchovním zraku, neboť do něj vchází síla Ducha, která umožňuje vidět: přesto však veškeré vidění Božího světla, které září, samotný duchovní zrak přesahuje.*“¹²² Tato duchovní zkušenost předpokládá spolupráci člověka, ale zároveň ze strany Boží zůstává pouhou milostí.¹²³ Spiteris tlumočí Palamovy myšlenky: „*Toto ‚nazírání‘ na Boží ‚slávu‘ je výsledkem synergie (spolupráce) mezi Boží milostí, která se zjevuje člověku, aby se mu sdílela, a úsilím člověka, které předpokládá askezi a život podle příkázání. Jde o setkání mezi dvěma osobami, které se zakládá na lásce.*“¹²⁴

Toto zření („poznání – poznávání“) Boha je spojeno s učením o zbožštění člověka.

Pro přiblížení této nauky je důležité se podívat nejdříve na antropologii, o kterou se opírá. Tato antropologie staví na učení řeckých otců a je nedílnou součástí pravoslavné teologie.¹²⁵ Velmi zjednodušeně: je vybudována na pojetí stvoření člověka k obrazu a podobě Boží. Člověk byl stvořen podle obrazu Božího a jeho úkolem je růst ve spolupráci s Boží milostí, připodobňovat¹²⁶ se Bohu. Cílem je dosáhnout jednoty s Bohem, připodobnění s Ním, zbožštění – theosi. Postavení člověka je jedinečné. „*Člověk – totiž tato velká žijící bytost uprostřed malého světa – je souhrnem všech věcí, rekapitulací Božího díla.*“¹²⁷ Dostává od Boha přirozené dary, přirozenou milost. Tato milost je vázána na stvořenost k Božímu obrazu a díky ní má člověk schopnost vstupovat do společenství Božího. Hřích narušuje tuto schopnost. Člověk ztrácí podobu, ale obraz zůstává.¹²⁸ „*Proto po provinění prarodičů v ráji skrze strom – kvůli němuž před smrtí těla podléháme smrti duše, tedy jejímu odloučení od Boha -, jsme přestali být Bohu podobní; nepřestali jsme však zrcadlit Boží*

.....
¹²¹ PALAMA, Ř. Druhá triáda 3,34 in SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 75.

¹²² PALAMA, Ř. Druhá triáda 3,34 in SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 75.

¹²³ Srv. SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 71-76.

¹²⁴ SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 75.

¹²⁵ Více k tématu např. VOPATRNÝ, G. *Hesychasmus jako tradiční křesťanská spiritualita*. Brno: L. Marek, 2003., nebo první část EVDOKIMOV, P. N. *Žena a spása světa*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011.

¹²⁶ Ve vztahu k ikonám si můžeme povšimnout, že přestože v ruštině existuje slovo svatý, bývá světec na ikoně označen zkratkou prep., tedy prepodobnyj – přepodobný. Pávě toto jeho připodobnění se Bohu (svatost) pak dává jeho obrazu zobrazenému na ikoně (jako portrét či postava konkrétního svatého) potenciál zprostředkovávat přístup k setkání s Boží přítomností tomu, kdo se tuto ikonu modlí.

¹²⁷ PALAMA, Ř. Homilie LIII, 56. Citováno in SPITERIS. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 77.

¹²⁸ Evdokimov srovnává v tomto bodě myšlení západní a východní a říká: „*Pro západní myšlení se lidská přirozenost vyznačuje životem intelektuálním a animálním, zatímco život duchovní (nadpřirozený) je přidán navíc a v určité míře se nadřazuje čistě lidské ekonomii. Pro Východ je vyjádření ‚k obrazu Božímu‘ úplnou definicí toho, co je člověk ve své přirozenosti. Obraz obsahuje život intelektuální i spirituální, sjednocuje ‚nús‘ a ‚pneuma‘, naopak život smyslový je to, co se přidává navíc.*“ (EVDOKIMOV, P. *Žena a spása světa*. S. 87.)

obraz.¹²⁹ Je to Kristus, který svou smrtí a vzkříšením, vykupuje „padlého“ člověka a vrací mu zpět „podobnost“ se svým Stvořitelem.¹³⁰

Tento řecký pojem divinizace/deifikace, tedy zbožštění, který byl užíván otci, vysvětluje Encyklopedický slovník křesťanského Východu¹³¹ jako označení stavu člověka, ve kterém se nachází díky vtělení. Výstižný je citát Klementa Alexandrijského, který zní: „*Slovo Boží se stalo člověkem, aby ses člověče naučil, jak se člověk může stát Bohem.*“¹³² Palama tvrdil¹³³, že člověk je zbožštěn skrze nestvořené energie Boží, energie odlišné od Boží bytnosti, která se nemění.

Teologie Božích energií je rozpracována Řehořem Palamou v době, kdy se stávají otázky Božího zjevení, vztahu člověka s Bohem a vztahu stvoření k podstatě Boha aktuální. Je nedílnou součástí východní teologie. „*Bůh komunikuje s člověkem skrze božské energie až do bodu zbožštění.*“¹³⁴ Tato Boží energie vychází ze společné podstaty a je společná všem Osobám Trojice. Boha poznáváme skrze jeho energie a pouze skrze tyto energie. Boží energie se projevuje jako láska, pohyb, názor, vůle. Ve svém výkladu biblického úryvku o proměnění Páně na hoře Tábor mluví Řehoř Palama o Božích energiích.¹³⁵

Spiteris¹³⁶ popisuje Palamovo chápání účinku zbožštění. Zbožštění působí na všechny rozměry člověka. Člověk je cele, duše i tělo, proniknut Duchem, je zduchovněn a skrze milost se stává bohem. Dalším účinkem zbožštění je šíření milosti skrze ty, kteří již mají na Bohu účast. „*Svatí mají účast na Bohu; nejenže však na něm mají účast, nýbrž jej také předávají ostatním ... Nejenže žijí, ale ožívují i druhé, a to všechno není vůbec jen něco, co patří jednoduše ke stvořené síle.*“¹³⁷ Dále Spiteris vyjmenovává mezi účinky zbožštění: Věřící, který je zbožštěn, se stává Kristovým tělem; Vidění Boha; Nestvořené světlo. Právě díky proměněnému vidění je člověk schopen nazírat „nestvořené světlo“.

.....
¹²⁹ PALAMA, Ř. *Capita centrum physica, theologica, moralia et practica* 39 in SPITERIS. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 78.

¹³⁰ Srv. SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 78.

¹³¹ Srv. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Heslo Zbožštění S. 971.

¹³² *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Heslo Zbožštění. S. 971.

¹³³ Srv. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Heslo Řehoř Palama. S. 793

¹³⁴ Srv. *Encyklopedický slovník Křesťanského Východu*. Heslo Energie, Boží energie. S. 306.

¹³⁵ K této otázce se vztahuje heslo bytnost a energie Encyklopedického slovníku. Pod těmito pojmy rozlišuje východní teologie „mezi nepřístupnou Boží bytností a Boží činností, skrze kterou Bůh vstupuje do styku s lidskými bytostmi v milosti nebo ve zjevení“. Spory a pochybnosti stavějí na tom, že takové rozlišení mezi bytostí a nestvořenými energiemi přináší pojmy, které zpochybňují Boží jednoduchost. Záleží pak na tom, do jaké části teologie tuto otázku zařadíme. Pokud otázku zařadíme do části teologie *De Deo uno et trino*, vznikají pochybnosti a spory. Pokud ji zařadíme do části *De gratia*, která se zabývá vztahem mezi Bohem a člověkem, tyto otázky nevyvstanou. Řehoř Palama zdůrazňoval reálné rozlišení z důvodu zbožštění, netvrdil přitom, že neexistuje rozlišení mezi Stvořitelem a stvořením, ani neupadal do panteismu. Důležitá je i poznámka T. Špidlíka a dalších teologů, že palamismus se vyjadřuje jiným způsobem než scholastickými kategoriemi. A pro jeho pochopení musíme jej zvažovat v jeho vlastních kategoriích, tedy spirituálních.

¹³⁶ Srv. SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S 90-105

¹³⁷ SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S.105.

Východní mystikové hovoří o světle jako o jistém druhu vnímání Boha. Lossky¹³⁸ toto vnímání popisuje: „*Ono je samotnou zkušeností mystické zkušenosti, o níž tři století předtím s takovou důsledností mluvil Simeon Nový Teolog: je vnímáním milosti, ve které se Bůh dává poznat těm, kdo vstoupí do společenství s ním, a překročí tak hranice stvořeného bytí.*“ Mniši z hory Athos, praktikující hésychasté, tvrdili, že viděli toto nestvořené Boží světlo, stejné světlo, které viděli apoštolové, nestvořené světlo Kristova božství.¹³⁹

„*Jaký užitek bychom měli z moci Ducha a díky ní z naplnění či z proměny zraku, která nám dovolila spatřit toto světlo, pokud by šlo o smyslovou a stvořenou zář? Bude snad smysly uchopitelná sláva slávou a královstvím Otce a Ducha?*“¹⁴⁰

Zář je nekonečná a nezadržitelná. Je zbožšťujícím plamenem Ducha svatého. Palama ji chápe jako Otcovu slávu, jako Kristovo království, jako energii Boží podstaty. Je viditelná – díky proměněnému vidění – a zároveň se člověku sděluje a člověk jejím prostřednictvím dochází zbožštění.¹⁴¹

¹³⁸ V. Lossky citace in SPITERIS. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 97.

¹³⁹ Srv. SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S. 97.

¹⁴⁰ PALAMA, Ř. Homilie na Proměnění in Y. SPITERIS. *Řehoř Palama: milost a zkušenost* S. 99.

¹⁴¹ Srv. SPITERIS, Y. *Řehoř Palama: milost a zkušenost*. S.98

VÝKLAD



1. Popis ikony

Ikona Proměnění pochází z chrámu Proměnění Spasitele z města Pereslavl-Zaleskoj, jak jsem zmínila již v kapitole O Theofanu Řekovi. Ukázalo se také, že mezi odborníky nepanuje jistota ohledně autorství Theofana. Lazarev přičítá ikonu tvorbě Theofanovy dílny.¹⁴² Alpatov při zkoumání díla vidí jiné zpracování postav hořejší sféry, Ježíše, Mojžíše a Elijáše. Přesto se nedomnívá, že by bylo nutné předpokládat, že Theofan není autorem díla. Theofanův rukopis přičítá jednoznačně postavám apoštolů v dolní části ikony. Množství problémů¹⁴³ jemně nanesených drobnými tahy štětcem, modré odlesky na plášti Jakuba, barevná tonalita a kolorit díla odhalují podle Alpatova Theofanův postup a inspiraci.¹⁴⁴

Ikona Proměnění se v současnosti nachází v Treťjakovské galerii v Moskvě. Je namalována na dřevě temperou. Velikost díla je 184×134 cm. Jako autor je uveden Theofan Řek a jeho dílna, datum vzniku 1403?.¹⁴⁵

Na ikoně vidíme šest hlavních postav, které jsou popsány jménem. V horní řadě stojí uprostřed Ježíš v bílém šatě, na pozadí bílé záře dominuje celému obrazu. Na šatech i bílé záři, která má podobu jakési šesticípé hvězdy, se chvěje pavučina zlatých šraf, tzv. asist¹⁴⁶. Ježíš stojí obkroužen kruhovou mandorlou¹⁴⁷. Mandorlu tvoří dva nesoustředné kruhy v modré barvě, jež na okrajích přechází do bílé. Samotný střed je temně modrý. I v mandorle vidíme zlaté linky asistu, které se paprskovitě rozbíhají z jejího středu. Ježíš se svatozáří je celý zahalen v šatu. Vidíme, kromě tváře, pouze jeho bosé nohy a ruce. Pravá ruka je pokrčená a pozvednutá v žehnajícím gestu. Levá je volně podél těla a drží svitek. Paprsky vycházející z postavy vypadají jako horizontálně osově souměrná nepravidelná hvězda, jejíž tři cípy směřují nahoru a tři dolů, nebo jako dvě do sebe zakleslé šipky, jedna směřuje nahoru a její hrot zakrývá Kristova svatozář a druhá dolů a její hrot končí kousek pod Ježíšovým nohama. Ježíš stojí na vrcholku hory. Zleva¹⁴⁸ se k němu přiklání dlouhovlasá postava s vousy, s pokrčenou pravou rukou vztahující se k Ježíši. Je oblečena v okrovém plášti, zpod něhož vykukuje modrý šat. Je to Eliáš. Obdobně zrcadlově se k Ježíši přiklání z pravé strany Mojžíš. Má červený plášť a v rukách drží namodralou desku. Mojžíš i Eliáš stojí rovněž na vrcholcích hory. Na obrázku tedy rozeznáváme horu s třemi vrcholky, na každém stojí postava. Úpatí hory zaujímá celou spodní část ikony. Hora má

.....
¹⁴² Srv. Kapitola Theofan Řek

¹⁴³ Problémy – jsou součástí techniky psaní ikony. Na ikonu se nanáší barva smíchaná s bělobou ve třech vrstvách.

¹⁴⁴ Srv. ALPATOV, M. *Feofan Grek*. S. 138.

¹⁴⁵ Srv. Treťjakovská galerie [online]. [cit. 2017-03-5]. Dostupné na WWW:: <https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/categories/_id/53/_page/3>

¹⁴⁶ Více k asistu v kapitole Interpretace.

¹⁴⁷ Při výkladu střídavě používám pojem mandorla nebo aureola jako synonyma.

¹⁴⁸ Při popisu vycházím z pohledu diváka.

nazelenalou barvu a stoupá do středního vrcholu, na kterém stojí Ježíš. Druhé dva vrcholky hory jsou zbarveny okrově až červenohnědě. Všechny tři postavy stojící na vrcholcích hor mají zlatou svatozář. Nebeské pozadí je pokryto zlatem, ve kterém se ztrácí i svatozář dvou krajních postav. V pravém i levém horním rohu je umístěn modrý obláčkovitý medailonek. V medailoncích je vyobrazen anděl, vpravo s Mojžíšem, vlevo s Eliášem.

Ve spodní části ikony na zeleném pozadí úbočí prostřední části hory vidíme tři ležící postavy. Postava vlevo, vousatý bělovlasý muž v okrovém plášti, který se zvedá s pohledem upřeným na Ježíše, je apoštol Petr. Uprostřed Jan, poloklečící – pololežící hlavou dolů z kopce v hnědém plášti si podpírá hlavu. Vyvolává zamyšlený dojem. Jakub v červeném plášti v levém dolním kraji ikony klečí schoulený a levou rukou si zakrývá oči.

Po stranách v úbočí, osově souměrně, vidíme cosi jako jeskyně. V každé jeskyni čtyři postavy. Vlevo Ježíš se třemi jmenovanými učedníky stoupá na horu. Vpravo Ježíš s učedníky sestupuje z hory. Ježíše rozeznáváme podle svatozáře. Je od zbylé skupinky nepatrně oddělen, je oblečen v modrém plášti, jde včele a otáčí se k učedníkům. Šaty učedníků odpovídají popisu výše.

Na ikoně kromě zářících cípů „hvězdy“ vyzařují z bílé postavy tři modré paprsky, které vycházejí z kruhu mandorly. Paprsky směřují k apoštolům. Zdá se, že paprsek zasahuje oči apoštolů, zároveň však může zasahovat i ucho, protože ucho i oko jsou v ose paprsku.

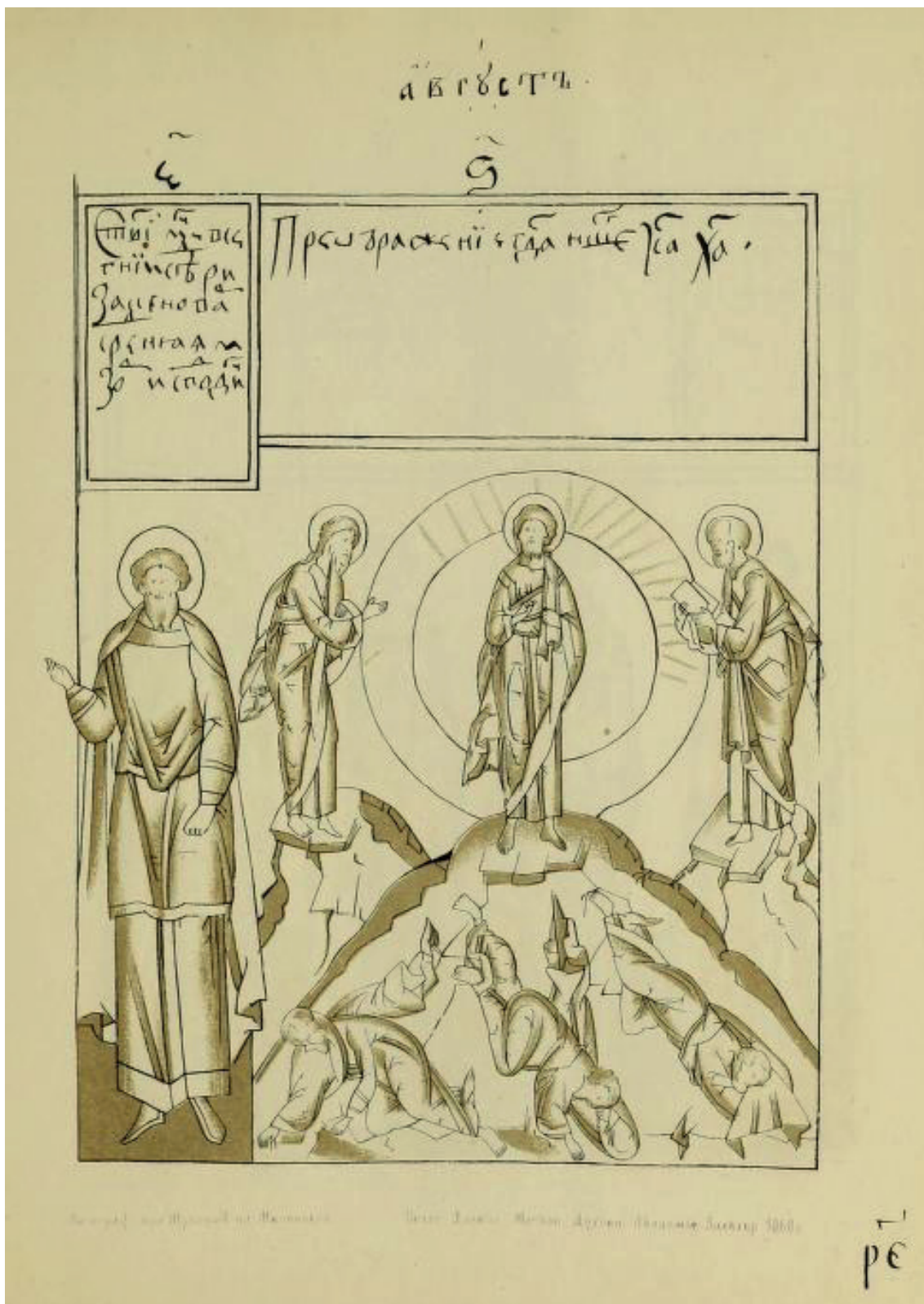
Na ikoně vidíme jednoduše zpracovanou, stylizovanou podobu krajiny. Krajinu tvoří hora se třemi vrcholky a zaujímá prostor dvou třetin ikony. Na úbočí se krčí dva stromečky na vrchních okrajích dvou malých otvorů. Krajina je laděná do okrových, zelenavých tónů až do oranžových a červenohnědých. Dynamičnost jí dodávají proběly nanesené na rozeklané vrcholky hor, i na úbočí. Proběly také zvýrazňují okraje otvorů a lemují prostory, ve kterých je zobrazen Ježíš s učedníky.

Základní kompozice věrně sleduje ikonopisné podlínny¹⁴⁹ a odpovídá svému ikonografickému typu. Na obrázkových podlínkách není sice zobrazen výstup Ježíše s apoštolů na horu a sestup z hory, ale například v Hermeneji Dionýsija z Furny¹⁵⁰ je výstup

¹⁴⁹ Viz obrázek I. Dostupné na WWW: https://ia800400.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/17/items/stroganovskiiiko00mosk/stroganovskiiiko00mosk_jp2.zip&file=stroganovskiiiko00mosk_jp2/stroganovskiiiko00mosk_0413.jp2&scale=4&rotate=0

Jsem si vědoma, že okázka vzoru pochází z pozdější doby, ale vzhledem k ikonopisné tradici, jak bylo zmíněno v kapitolách o byzantském a ruském umění, považuji tuto ukázkou za relevantní ke srovnání.

¹⁵⁰ Изображается гора с тремя высями. На средней выси Христос стоит в белых ризах и благословляет. Из Него исходит свет с лучами. По правую сторону Его Моисей, держащий скрижали, а по левую – Илия, стоят на высях, оба в молитвенном расположении души и зрят на Христа. Ниже Его Петр, Иаков и Иоанн припали к горе, но смотря вверх в изумлении. По этой же горе Христос восходит стремя апостолами и указывает им на вершину ее. По этой же горе, с другой стороны апостолы сходят со страхом и озираются назад. Позади их идет Христос и благословляет их. (Зображує се гора с трьмаi вiрхолами. На середнiмi вiрхолаку стоїть Христос у бiлiмi шатi а жєhnа. Вихаї з нєй свiтло с папрскы. По Jeho правє stranє je Mojžíš, který drží desky Zákona, na levé Eliáš, oba stoїї na vrcholcїch v modlitbeїnїm postojї a hledї na Krista. Pod Kristem je Petr, Jakub a Jan, kterї padli k zemї, ale s úžasem vzhližejї nahoru. Potє samє hořє Kristus vystupuje s trьmai apoštolů a ukazuje jim vrchol hory. Potє samє hořє z druhє strany apoštolovє sestupujї, scházejї se strachem a ohližejї se. Za nimi jde Kristus a žehná jim.) [online]. [cit. 2017-02-24]. Dostupné na WWW: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm#h3_1_48>



I Proměnění. Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik konce 16. a začátku 17. století.

i sestup zmíněn v popisu. Oproti naší ikoně je popsána skupinka scházející z hory v jiném sledu postav. Pokud porovnáme různé ikony či fresky proměnění¹⁵¹, na některých se tento výstup a sestup Ježíše s učedníky objevuje, na některých ne, bez nějakého výraznějšího rozlišení místa či času¹⁵². Za jedinou odchylku bychom mohli považovat dva modré medailonky v horních rozích ikony. I barevnost ikony je zachována. Ve srovnání s Ikonopisným podlínkem novgorodské redakce¹⁵³ se odlišuje pouze barva šatu Jana a Jakuba, která je zaměněna.

Ve srovnání s jinými ikonami vnímáme tónovou barevnost živých přírodních odstínů, které vytváří celek, ze kterého jasně vystupuje zářivě bílý Kristus. Sandler popisuje Theofanovu koncepci barev na tomto zobrazení jako kolorismus, barvy jsou nanášeny transparentně, míšeny v protikladu tzv. polychromii, kdy jsou barvy kladeny do neprůsvitných barevných vrstev. Zároveň ukazuje na originalitu Theofanových ikon, která ukazuje, že jeho cílem nebylo interpretovat dřívější stylizovaná schémata. Jeho postavy jsou živé a výrazné, jakoby převzaté z každodenního života. Tak i jeho pojetí světla na ikonách. Používá čistě bílou barvu k prosvětlování, zjemňuje tím ostré akcenty byzantských ikon a vytváří dojem přirozeného světla. Upřednostňuje základní přirozenou barvu a opouští abstraktní polychromii.¹⁵⁴

.....
¹⁵¹ Srovnávám obecně internetově dostupná zobrazení z 11.-15. století.

¹⁵² Sandler poukazuje na výskyt ikon s touto variantou zobrazení (se scénami výstupu a sestupu) především v Rusku od 15. století.

¹⁵³ Ikonopisnyj podlinnik novgorodskoj redakciji po sofijskomu spisku konca 16. vjeka Moskva 1873: „Proměnění Kristovo. Elijáš nazelenalé. Mojžíš tmavě červené. Pod Spasitelem hora nazelenalá. Pod Mojžíšem a Elijášem okrová s bílou jasně červenou(červení). Jan má šaty temně červené, Jakub nazelenalé, Petr okrové.“ Rossijskaja gosudarstvennaja bibliotjeka [online]. [2017-02-27]. Dostupné na WWW: <<http://dlib.rsl.ru/viewer/01007492474#?page=67>>

¹⁵⁴ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 207, 228.

2. Zdroje zobrazení

Ikona není ilustrací textu, ale „posvátným“ předmětem, který se zrodil z tradice církve a je s ní spjat. Proto ve způsobu zobrazení mohou hrát roli nejen biblické texty, ale i texty jiné, teologie a liturgie. Zmínila jsem již možný vliv teologické diskuse o přirozenosti táborského světla. V této kapitole se budu věnovat biblickému textu. Pokusím se určit klíčový biblický text. Představím současný výklad tohoto textu. Krátce se budu věnovat apokryfním textům a liturgii.

2.1 Biblické texty

Texty, které popisují proměnění nebo jej zmiňují, najdeme v Novém zákoně čtyři: texty synoptiků: Mk 9,2-9; Mt 17, 1-9; Lk 9,28-36 a 2. list Petrův 1,16-18.

2. Petrův 1,16-18¹⁵⁵

Nedali jsme se vést vymyšlenými bájemi, ale zvěštovali jsme vám moc a slavný příchod našeho Pána Ježíše Krista jako očití svědkové jeho velebnosti.

On přijal od Boha Otce čest i slávu, když k němu ze svrchované slávy zazněl hlas: Toto jest můj milovaný Syn, v něm jsem našel zalíbení.

A tento hlas, který vyšel z nebe, jsme my slyšeli, když jsme s ním byli na svaté hoře.

V tomto textu nezazní něco úplně nového, co by nezaznělo v evangeliích. Potvrzuje evangelijní událost. Z textu vyplývá, že apoštolové viděli Ježíše v jeho velebnosti a že v okamžiku, kdy k němu zazněl hlas, Ježíš přijal čest a slávu od Boha Otce a že apoštolové tento hlas slyšeli.

2.1.1 Srovnání textů evangelia s ikonou

V této části se podívám postupně na jednotlivé evangelní texty a porovnáám je s ikonou.

Marek

9,2 Po šesti dnech vzal s sebou Ježíš jen Petra, Jakuba a Jana a vyvedl je na vysokou horu, kde byli sami. A byl proměněn před jejich očima.

Na ikoně vidíme skupinku postav, která vedena Ježíšem vystupuje na horu. Vidíme i proměněného Ježíše, postavu v zářivě bílých šatech, v modré mandorle, vystupující z paprsků jasné nepravidelné šesticípé hvězdy.

¹⁵⁵ Při citaci biblických textů využívám překladu ČEP

9,3 Jeho šat byl zářivě bílý, jak by jej žádný bělič na zemi nedovedl vybělit.

Díky zobrazení postav, které stoupají na horu, kde má Ježíš tmavě modrý šat, můžeme jasně vidět tuto změnu barvy šatu. Zářivost je vyjádřena zlatými šrafami nejen na šatech, ale i na bílé hvězdě.

9,4 Zjevil se jim Eliáš a Mojžíš a rozmlouvali s Ježíšem.

Vidíme obě postavy: Eliáš stojí zprava a Mojžíš zleva od Ježíše, z jejich postoje si dokážeme představit, že s Ježíšem rozmlouvají.

9,5 Petr promluvil a řekl Ježíšovi: „Mistře, je dobré, že jsme zde; udělejme tři stany, jeden tobě, jeden Mojžíšovi a jeden Eliášovi.“

Petr je zachycen, jak se zvedá a dívá se na Ježíše, vztahuje k němu ruku.

9,6 Nevěděl, co by řekl; tak byli zděšeni.

Zděšení můžeme vyčíst z polohy a výrazu učedníků; Jakub si zakrývá oči.

9,7 Tu přišel oblak, zastínil je a z oblaku se ozval hlas: „Toto jest můj milovaný Syn, toho poslouvejte.“

Vidíme Ježíše v mandorle, ale oblak jako takový na obrázku nevidíme. Hlas by mohl být znázorněn třemi modrými paprsky, které směřují k učedníkům.

9,8 Když se pak rychle rozhlédli, neviděli u sebe již nikoho jiného než Ježíše samotného.

Na ikoně nevidíme.

9,9 Když sestupovali z hory, přikázal jim, aby nikomu nevypravovali, co viděli, dokud Syn člověka nevstane z mrtvých.

Vertikálně osově symetricky ke skupině stoupající na vrchol vidíme stejnou skupinu sestupující z hory. Ježíš skupinu vede a je k ní otočen a vypadá, že s učedníky rozmlouvá.

Matouš

17,1 Po šesti dnech vzal s sebou Ježíš Petra, Jakuba a jeho bratra Jana a vyvedl je na vysokou horu, kde byli sami.

17,2 A byl proměněn před jejich očima; jeho tvář zářila jako slunce a jeho šat byl oslnivě bílý.

17,3 A hle, zjevil se jim Mojžíš a Elijáš, jak s ním rozmlouvají.

17,4 Nato promluvil Petr a řekl Ježíšovi: „Pane, je dobré, že jsme zde; chceš-li, udělám tu tři stany, jeden tobě, jeden Mojžíšovi a jeden Elijášovi.“

Tyto čtyři verše odpovídají zobrazení stejně jako čtyři počáteční verše Markova evangelia. Na rozdíl od Marka tu máme popis tváře zářící jako slunce, což na zobrazení není znázorněno.

17,5 Ještě nedomluvil, a hle, světlý oblak je zastínil a z oblaku promluvil hlas: „To jest můj milovaný Syn, kterého jsem si vyvolil; toho poslouchejte.“

I tomuto verši odpovídá zobrazení stejně jako u Marka. Jen zde přichází hlas, aniž bychom znali reakci učedníků.

17,6 Když to učedníci uslyšeli, padli tváří k zemi a velmi se báli.

Reakci učedníků máme až zde, reagují na hlas a padají tváří k zemi a bojí se. Na ikoně vidíme učedníky v polohách na zemi, i jejich reakci na slyšení hlasu odpovídá dynamika zobrazení. Učedníci jsou zasaženi modrými paprsky a padají na tvář.

17,7 Ale Ježíš přistoupil, dotkl se jich a řekl: „Vstaňte a nebojte se.“

Nějaké jednoznačné zobrazení tohoto textu nevidíme. Modré paprsky by však mohly interakci Ježíše s apoštoly symbolicky vyjadřovat.

17,8 Oni pozvedli oči a neviděli už nikoho jiného než Ježíše samotného.

Na ikoně stejně jako u Marka nevidíme.

17,9 Když sestupovali z hory, přikázal jim Ježíš: „Nikomu o tom vidění neříkejte, dokud Syn člověka nebude vzkříšen z mrtvých.“

I zde stejně jako u Marka vidíme skupinu sestupující z hory.

Lukáš

9,28 Za týden po této rozmluvě vzal Ježíš s sebou Petra, Jana a Jakuba a vystoupil na horu, aby se modlil.

Tomuto textu odpovídá stejně jako u Marka a Lukáše skupinka stoupající na horu.

9,29 A když se modlil, nabyla jeho tvář nového vzhledu a jeho roucho bělostně zářilo.

Zde se Ježíš proměňuje, když se modlí, jeho tvář nabývá nového vzhledu a jeho roucho bělostně zářilo. Podíváme-li se na ikonu, vidíme Ježíše stojícího, jeho postavení a vzhled k modlitbě zřetelné neodkazují. Ježíš nezaujímá ani modlitební pozici, ani nevidíme gesta modlitby. Ježíše vidíme, jak stojí, pravou rukou žehná a v levé drží svitek. Nic nenaznačuje, že by se modlil.

9,30 A hle, rozmlouvali s ním dva muži – byli to Mojžíš a Eliáš.

I zde stejně jako Marka a Matouše vidíme Mojžíše a Eliáše.

9,31 zjevili se v slávě a mluvili o jeho cestě, kterou měl dokonat v Jeruzalémě.

Zjevili se ve slávě. Ve slávě – v kruhové mandorle stojí Ježíš, Eliáš a Mojžíš však stojí mimo tuto aureolu, jsou k naklonění k Ježíši a vypadají jako v rozhovoru. Mohou být v jeho blízkosti, na rozdíl od apoštolů, kteří padají k zemi. Na některých ikonách jsou Mojžíš a Eliáš částečně do slávy zahrnuti.¹⁵⁶ Obsah rozhovoru z ikony vyčíst nemůžeme.

9,32 Petra a jeho druhy obestřel těžký spánek. Když se probrali, spatřili jeho slávu i ty dva muže, kteří byli s ním.

Učedníky rozhodně nevidíme spící, za probouzející se bychom je považovat mohli. Druhou část verše na ikoně čteme.

9,33 V tom se ti muži od něho začali vzdalovat; Petr mu řekl: „Mistře, je dobré, že jsme zde; udělejme tři stany, jeden tobě, jeden Mojžíšovi a jeden Eliášovi. Nevěděl, co mluví.

Zde se neobjevuje nic nového, co by na obraze bylo zaznamenáno. K postavě promlouvajícího Petra platí totéž jako u Marka a Matouše, mizející postavy nevidíme.

¹⁵⁶ Viz obrázek J. Dostupné na WWW: <http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=126>



J Proměnění. Moskva. 1405. Ikona

9,34 *Než to dopověděl, přišel oblak a zastínil je. Když se ocitli v oblaku, zmocnila se jich bázeň.*

Až teď se apoštolů zmocňuje bázeň, když se ocitají v oblaku, oblak není znázorněn. Zobrazení učedníků, podle mého názoru, vyjadřuje spíše bázeň než stav probouzení.

9,35 *A z oblaku se ozval hlas: „Toto jest můj vyvolený Syn, toho poslouchejte.“*

Tak jako u Marka a Matouše bychom mohli za znázornění hlasu považovat paprsky zasahující apoštoly.

9,36 *Když se hlas ozval, byl už Ježíš sám. Oni umkli a nikomu tehdy neřekli nic o tom, co viděli.*

Nějakým specifickým způsobem znázorněno není.

9,37 *Když příštího dne sestoupili z hory, vyšel mu vstříc veliký zástup.*

Sestup z hory, který na zobrazení vidíme, se u Lukáše již vztahuje k dalšímu textu.



K1 Proměnění podle Lukáše. Bellini, G. Benátky. 1455-60.



K2 Proměnění podle Matouše, Marka. Bellini, G. Neapol. 1480.

Na základě tohoto drobného porovnání usuzuji, že ikona svým konceptem a strukturou nejvěrněji odpovídá textu Matoušova evangelia. V obecném popisu Markova vyprávění upozorňuje Lee na strukturu jeho textu: výstup – zjevení – sestup, využití apokalyptických symbolů světla. Příběh o proměnění v Markově evangeliu vypovídá jak o Ježíši v přítomnosti, tak i o Ježíši v Boží slávě v budoucnosti, je zároveň epifanií i apokalyptickým dramatem.¹⁵⁷ To vše bychom na ikoně mohli vidět. Ikona ale zobrazuje i reakci apoštolů. V Markovi se dozvídáme pouze, že učedníci byli zděšeni, a to jen z poznámky vypravěče, který hodnotí Petrovu poznámku s tím, že Petr nevěděl, co by řekl. U Matouše je popis reakce učedníků rozveden šířeji, jako reakce na hlas „*učedníci padli tváří k zemi a velmi se báli*“. Na ikoně opravdu vidíme postavy apoštolů, zasažených modrými paprsky, jak leží na zemi.

U Lukáše učedníky obestře těžký spánek, i když se pak probouzejí a vidí Ježíšovu slávu a muže, co jsou s ním. Pokud se zaměříme na Lukáše, popis situace se odlišuje, máme tam nejdříve učedníky, které přemohl spánek, čemuž naše zobrazení neodpovídá. Pro srovnání, jak umělec může tyto texty rozdílně zpracovat, můžeme porovnat dva obrazy Proměnění G. Belliniho.¹⁵⁸ Trubeckoj, když popisuje barvy purpuru na ikonách, zmiňuje ikonu Proměnění Páně Ustužské školy ze 16. století, která odkazuje na Lukášovo evangelium. Tato ikona na rozdíl od ostatních ikon Proměnění, které jsou obvykle malovány na pozadí jasného dne, zobrazuje noční hvězdné nebe a táborské světlo, které budí apoštoly spící v oblaku.¹⁵⁹

Celková dynamika Lukášova vyprávění je jiná. Až tak, že se někteří biblisté se domnívají, že Lukáš vycházel nejen z Markova vyprávění, ale i z jiné verze příběhu.¹⁶⁰ Lee v charakteristice Lukášovy verze vyzdvihuje kontext Ježíšovy modlitby, zmínku o slávě, rozhovor o Ježíšově odchodu do Jeruzaléma, spánek učedníků, označení Ježíše jako vyvoleného Syna a absenci rozhovoru Ježíše s učedníky při sestupu z hory. Při pohledu na ikonu tam tyto důrazy nevidíme. Na druhou stranu pouze v tomto evangeliu je explicitně vyjádřena zmínka o slávě a na ikoně vidíme aureolu, která se pro zobrazení Krista ve slávě používá.

Můžeme tedy vycházet z toho, že ikona zachycuje proměnění Matoušova evangelia. To je také poměrně často zmíněno u popisů ikon vzniklých podle stejného ikonografického vzoru. Protože ikona není ilustrací konkrétního textu, nemohu se omezit pouze na významy a důrazy, které nám nabízí Matoušovo vyprávění. Při výkladu textu budu však z Matoušova evangelia vycházet.

¹⁵⁷ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. New York: Continuum, 2004. S. 22.

¹⁵⁸ S Bellinim jsme se ocitli v západní tradici. Nesrovnávejme tedy tato zobrazení s ikonou, ale pouze sledujme rozdílnost Belliniho zobrazení mezi sebou ve vztahu k textu, který zpracovávají. Viz obrázky K1 a K2. Dostupné na WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_of_Christ_\(Bellini\)#/media/File:Bellini_Transfiguration.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_of_Christ_(Bellini)#/media/File:Bellini_Transfiguration.jpg)>; <[https://en.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_of_Christ_\(Bellini\)#/media/File:The-Transfiguration-1480-xx-Giovanni-Bellini.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Transfiguration_of_Christ_(Bellini)#/media/File:The-Transfiguration-1480-xx-Giovanni-Bellini.JPG)>

¹⁵⁹ Srv. Trubeckoj. Dva světy ve staroruském ikonopisectví. In In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.; ŘOUITIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století: sborník statí a studií*. Str. 86-87. Bohužel se mi nepodařilo tuto ikonu dohledat.

¹⁶⁰ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 66.

2.1.2 Kontext a struktura biblického textu

Současní exegeti se již několik desetiletí shodují, že příběh o proměnění popisuje předvelikonoční událost Ježíšova života. Vyprávění podává událost literárně jako legendu a využívá tradiční interpretační prostředky.¹⁶¹

Podle Mrázka¹⁶² Matoušovo evangelium, které Matouš píše patrně pro čtenáře žido-křesťanské komunity v Antiochii, vzniká někdy v osmdesátých letech 1. století. Matouš vychází z Markova evangelia. Píše v kontextu tradice, ze které vychází, a s ohledem na své čtenáře vytváří verzi doplněnou o témata, která jsou pro čtenáře důležitá a která Marek považuje již za vyřešená. Ve srovnání s Markem je podle Lee Matoušovo evangelium plynulejší a starozákonní pozadí nápadnější. Ač jsou reakce hlavních postav a teologické významy podobné, liší se v detailech a teologických důrazech. Kromě malých úprav změnil Matouš koncept vyprávění, když strach učedníků přichází až jako reakce na Boží hlas.¹⁶³ Harrington¹⁶⁴ pak změny Matouše oproti Markovi charakterizuje jako nepatrné. Za význačnější považuje Petrovo oslovení Ježíše „Pane“ místo „Rabbi“ a delší popis reakce učedníků.

V základní charakteristice Matoušova zpracování příběhu proměnění Lee upozorňuje na světelnou symboliku – Ježíšova tvář zářící jako slunce, oslnivý šat, světlý oblak. Tento jas vyjevuje identitu Ježíše jako Božího syna, navazuje na tradici Mojžíše na hoře Sinaj a přesahuje ji. Poukazuje také na to, že Matouš reflektuje poslání církve, zastoupené především Petrem. V příběhu Ježíš přistupuje k učedníkům s porozuměním.¹⁶⁵

Kontext

Lee řadí příběh Proměnění do kontextu 16,13 -17,13. Tento útvar rozděluje na 4 scény, každá scéna pak vyjevuje Ježíšovu identitu a následnou identitu církve, i ujištění pro budoucnost komunity.

První scéna (16,13-20) se odehrává u Cesareje Filipovy, kde Petr vyznává na základě Božího vyjevení „*Ty jsi Kristus, syn Boha živého*“. A Ježíš mu odpovídá: „*Ty jsi Petr...*“; vzájemně se jmenují a Ježíš ustanovuje základ církve.

Druhou epizodou (16,21-28) Ježíš vyjevuje svou cestu kříže, tedy svou identitu jako trpícího, umírajícího a zmrtvýchvstalého. Vyzývá své učedníky k následování s ujištěním, že cesta skrze smrt vede k životu ve slávě a království.

Třetí epizodou je vyjevení – proměnění na hoře. Ježíšovu identitu vidíme jako

¹⁶¹ POKORNÝ, Petr. *Evangelium podle Marka*. Praha: Centrum biblických studií AV ČR a UK v Praze ve spolupráci s Českou biblickou společností, 2016. Český ekumenický komentář k Novému zákonu. S. 161.

¹⁶² MRÁZEK, Jiří. *Evangelium podle Matouše*. Praha: Centrum biblických studií AV ČR a UK v Praze ve spolupráci s Českou biblickou společností, 2011. Český ekumenický komentář k Novému zákonu. S. 11-12.

¹⁶³ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 41.

¹⁶⁴ Srv. HARRINGTON, Daniel J., ed. *Sacra Pagina: evangelium podle Matouše*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. S. 283.

¹⁶⁵ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 38.

identitu zářícího proměněného syna, k zastrašeným učedníkům pak přistupuje a slibuje jim vzkříšení.

Čtvrtá epizoda (17,10-13) vyjevuje nutnost Ježíšova utrpení jako součást obnovy, kdy se učedníci ptají na konec časů a význam Elijáše a dostává se jim ujištění, že obnova již nastala. Všechny tyto epizody vypovídají o třech spjatých věcech: o christologii, církvi a eschatologii.¹⁶⁶

Mareček událost Ježíšova proměnění v kontextu celého evangelia řadí do třetí jeho části, která popisuje Ježíšovu cestu do Jeruzaléma, jeho utrpení, smrt a vzkříšení (16,21-28,20). Tato perikopa pak spadá do první její části, ve které Matouš popisuje cestu do Jeruzaléma (16,21-20.34) Sled předcházejících perikop je stejný u všech synoptických evangelistů:

Petrovo vyznání u Cesareje Filipovy (Mt 16,13-20, Mk 8,27-30, Lk 9,18-21)

Ježíšova první předpověď utrpení (Mt 16,21-23, Mk 8,31-33, Lk 9,22)

Ježíšův výrok o následování (Mt 16,24-28, Mk 8,34-9, Lk 9,23-27)

Událost Ježíšova proměnění (Mt 17,1-9, Mk 9,2-10, Lk 9,28-36)

U Matouše a Marka následuje opakování o předpovědi o utrpení Syna člověka. Mareček vidí v tomto uspořádání potvrzení Ježíšovy identity jako Mesiáše v kontextu nadcházejícího utrpení a smrti. V blížícím se utrpení a smrti se vybraným učedníkům ukazuje ve své slávě. Na začátku je Ježíšova otázka po jeho totožnosti: „*A Za koho mě pokládáte vy?*“ Po ní následuje Petrovo vyznání: „*Ty jsi Mesiáš, Syn Boha živého.*“ Vzápětí pak hned Ježíš mluví o své cestě do Jeruzaléma, svém utrpení a smrti.¹⁶⁷

Struktura textu

Mareček¹⁶⁸ příběhu v Matoušově evangeliu přiřazuje známky chiastické struktury, kdy si protikladně odpovídají výstup na horu (v. 1) a sestup z hory (v. 9); dále pak Ježíš v přítomnosti Mojžíše a Elijáše (v. 2-4), tomu odpovídá Ježíš sám bez nich pozemsky blízký (v. 7n). Středem vyprávění je pak hlas z oblaku a následná reakce učedníků. Podle Marečka touto jasnou strukturou ukazuje Matouš, co je nejdůležitější – je to slyšení hlasu z oblaku, hlasu, který je středem příběhu, a ne vize proměněného. Lee Matoušovo vyprávění strukturuje jinak. Chiastickou strukturu přiřazuje Markovu vyprávění, které strukturuje jako jednoduché vyprávění uvedené výstupem na horu a uzavřené sestupem z hory. V jeho centru je pak proměnění samotné a nebeská znamení, která je doprovázejí. Petrovu reakci považuje za vrchol této stavby. Stavbu Matoušova vyprávění konstruuje složitěji.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 39-40.

¹⁶⁷ Srv. MAREČEK, P. Událost Ježíšova proměnění v Matoušově evangeliu (Mt 17,1-9). Její důležitost a význam. In *Sborník Katolické teologické fakulty, svazek VIII*. Univerzita Karlova v Praze nakladatelství Karolinum, 2006. S. 64-65.

¹⁶⁸ Srv. MAREČEK, P. Událost Ježíšova proměnění v Matoušově evangeliu. In *Sborník Katolické teologické fakulty* S. 66-67.

¹⁶⁹ Převzato LEE, D. *Transfiguration*. S. 42.

		C: petrova reakce 17,4		C1 reakce učedníků Strach, padnutí 17,6		
	B: vyjevení: nebeská znamení Ježíš je proměněn Mojžíš a Elijáš (17,2-3)		B1 vyjevení Další znamení a výklad Jasný oblak, Boží hlas 17,5		B2 vyjevení Ježíš přistupuje k učedníkům a uklidňuje je 17,7	
A: ježíš bere učedníky na horu 17,1						A1 Závěr: Ježíš sestupuje z hory a říká učedníkům, aby mlčeli 17,8-9

Převzato LEE, D. *Transfiguration*. S. 42.

Obdobně strukturuje první část textu i Harrington.¹⁷⁰ Větu 17,1 charakterizuje jako úvodní scénu, za kterou následuje vizuální epizoda 17,2-3, pak Petrova odezva (17,4). Poté přichází hlasová epizoda (17,5). V následujícím popisu stavby textu se již od struktury Lee odlišuje. Do reakce učedníků zařazuje i přistoupení Ježíše k učedníkům (17,6-7); 17,8 pak uvádí jako závěr vyprávění.

Matouš jako jediný z evangelistů charakterizuje událost proměnění jako vidění. Lee pak osvětluje tento pojem v porovnání s naším přístupem k tomuto pojmu, který my můžeme chápat jako cosi subjektivního, a vysvětluje, že pro Matouše je „*proměnění události objektivní, viditelnou očima – a slyšitelnou ušima – všech tří učedníků*“. Dále pak vidí jako pravděpodobné, že toto vidění je pro Matouše zčásti apokalyptické, zčásti je epifanií.¹⁷¹ O popis události jako vidění se opírá Harrington, když se snaží určit literární druh příběhu. Podle obsahu a některých literárních rysů by se vyprávění mohlo nazývat apokalyptickým viděním.¹⁷²

¹⁷⁰ Srv. HARRINGTON, D. *Evangelium podle Matouše*. S. 283.

¹⁷¹ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 41.

¹⁷² Srv. HARRINGTON, D. *Evangelium podle Matouše*. S. 283.

2.1.3 Výklad biblického textu

Po šesti dnech

Pokorný v komentáři k Markovi – Marek i Matouš začínají toto vyprávění stejně - odkazuje v souvislosti s tímto časovým údajem na vztah s Petrovým vyznáním v Cesareji. Považuje den výstupu za sedmý den, za den plnosti, kdy vrcholí tázání po tom, kdo Ježíš je.¹⁷³

Stejně jako Marek udává Matouš, že šest dní po rozhovoru u Cesareje Filipovy nastává proměnění. Lee díky silnému důrazu na Mojžíše v celém Matoušově evangeliu i zde vnímá možnost paralely k Mojžíšovi na Sinaji, a přestože analogičnost není přesná, považuje narážky za výrazné. Proměnění pak odpovídá zjevení na hoře Sinaj a předání zákona.¹⁷⁴ Mrázek upozorňuje na problematiku této interpretace a předkládá nesrovnalosti. Sám pak údaj „po šesti dnech“ považuje za údaj místní, který spojuje epizodu proměnění s Petrovým vyznáním u Cesareje Filipovy. Tedy, že Ježíš s učedníky vystoupil na horu vzdálenou šest dní cesty.¹⁷⁵

V kontextu celého vyprávění je však paralel k Sinaji více. Mezi charakteristiky Sinaje, které se odrážejí i ve vyprávění o proměnění, zmiňuje stejně Lee¹⁷⁶ i Harrington¹⁷⁷ tyto: vysoká hora, údaj šesti dnů, Ježíšova zářící tvář, postava Mojžíše, světelný oblak, popřípadě i spojitost mezi Mojžíšem a jeho třemi druhy (Áronem, Nadabem a Abihuem).

Petr, Jakub a jeho bratr Jan

Harrington tyto tři popisuje jako vnitřní kruh mezi Ježíšovými učedníky, jako první, které Ježíš povolal. Lee u Matouše tuto exkluzivitu nevnímá, jejich role není tak vyzdvížena jako u Marka. Jsou spolu s Ondřejem povoláni mezi prvními k následování, jsou s Ježíšem na hoře Proměnění i v Getsemanech, ale nevystupují například u uzdravení Petrovy tchýně nebo nejsou vybráni při vzkříšení dcery představeného ani při Ježíšově eschatologické řeči. Zastupují všech dvanáct učedníků. Popsání učedníků v Matoušovi je příznivější, je zdůrazněna jejich role, zejména Petra, jako zástupců nového Izraele, tedy církve.¹⁷⁸

Hora

Hora má v rámci biblických textů obecně velmi silnou symboliku, kterou zmiňuje i většina exegetů. Je posvátným místem, místem sekání s Bohem, místem mezi nebem a zemí. Je obvyklým místem zjevení a theofanie. V kontextu Matoušova evangelia Lee předpokládá Matoušovy starozákonní asociace se spásou a hostinou na konci věků, kdy

¹⁷³ Srv. POKORNÝ, P. *Evangelium podle Marka*. S.161.

¹⁷⁴ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 43.

¹⁷⁵ Srv. MRÁZEK, J. *Evangelium podle Matouše*. S. 292.

¹⁷⁶ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 42.

¹⁷⁷ Srv. HARRINGTON, D. *Evangelium podle Matouše*. S. 283.

¹⁷⁸ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 43.

mír, blahobyt a radost naplní zemi (Iz 11,6-9; 25,6-10a; Ez 47,1-12), s horou jako místem Božího přibytku na Siónu (Ž 25,8; 87,1-2 Mdr 9,8), vyjevením Boží moudrosti a lásky.¹⁷⁹

A byl proměněn před jejich očima

Pokorný¹⁸⁰ i Lee¹⁸¹ upozorňují na pasivum „byl proměněn“. Pokorný užití tohoto pasiva interpretuje jako Boží jednání, jako Boží zásah. Lee trpný rod označuje jako „božské pasivum“ a hovoří o Boží činnosti v Ježíši, o Božím vyjevení budoucnosti. Proměnu dále hodnotí ne jako změnu v tom smyslu, že by se Ježíš proměnil v něco, čím dříve nebyl. Změna je vyjevením Ježíše, jakým opravdu je, jeho učedníkům.¹⁸² Jeroným zdůrazňuje, že tato proměna nezměnila Ježíše, jeho podstatu. Nezabavila ho formy ani tváře, Ježíšovo tělo zduchovnělo, ale nestalo se éterickým, pouhou vizí iluzí zraku.¹⁸³

Exegeté se shodují ve výkladu bílých šatů a záře jako odkazu na apokalyptické texty a světla jako odkazu na nebeský svět a život, Boží přítomnost. Zářící tvář pak odkazuje k proměně Mojžíšovy tváře po setkání s Hospodinem.¹⁸⁴

Mojžíš a Eliáš

Jak Lee, tak Mrázek nepovažují klasickou interpretaci Mojžíše jako zástupce Zákona a Eliáše jako představitele proroků za zcela odpovídající. Tuto interpretaci zastává Harrington a tento význam zdůvodňuje prohozením pořadí postav v textu u Matouše oproti Markovi.¹⁸⁵ Mrázek hledá, jakou spojitost mají tyto starozákonní postavy s Ježíšovým posláním. Vychází z toho, že jsou s ním v rozhovoru, znamená to, že mají něco společného, něco, o čem spolu mluví. A vytahuje společné prvky z jejich života. Oba bojovali s modlářstvím, oba se setkávají s Bohem na hoře, oba zažili mnohá protivenství a šlo jim o život. Eliáš byl vzat do nebe, Mojžíš nemá hrob; oba jsou spojeni podivnými okolnostmi vlastní smrti. Od obou se očekávalo, že znovu přijdou na konci časů.¹⁸⁶ Lee ve vztahu ke Starému zákonu interpretuje postavy volněji, vidí v nich minulost Izraele jako představitele proroků a zastánců zákona. V kontextu Matoušova evangelia upozorňuje, že Ježíš v určitém smyslu jedná jako nový Mojžíš. Odkrývá podstatu zákona Mojžíšova a zároveň mluví s autoritou, která Mojžíše převyšuje, ale pevně stojí v téže tradici.¹⁸⁷ Role Mojžíše a Eliáše je podřízená Ježíši, jednájí jako jeho nebeští služebníci. Nejsou spojeni se světlem, ani o jejich vzhledu není nic řečeno.¹⁸⁸

.....
¹⁷⁹ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 43.

¹⁸⁰ POKORNÝ, P. *Evangelium podle Marka*. S. 162.

¹⁸¹ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 123.

¹⁸² Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 47.

¹⁸³ SAINT JÉROME. *Commentaire sur Mathieu*. Paris: Cerf, 1979. S. 29.

¹⁸⁴ Srv. POKORNÝ, P. *Evangelium podle Marka*. S. 162. a LEE, Dorothy A. *Transfiguration*. S. 48.

¹⁸⁵ HARRINGTON, D. *Evangelium podle Matouše*. S. 283.

¹⁸⁶ MRÁZEK, J. *Evangelium podle Matouše*. S. 294.

¹⁸⁷ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 48.

¹⁸⁸ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 49.

Oblak a hlas

Není zcela jasné, koho oblak zastínil. Lee¹⁸⁹ uvádí, že zastínil trojici na hoře před zraky učedníků. Mrázek¹⁹⁰ pak, že oblak zastínil učedníky. Každopádně se oba shodují, že objevení světelného oblaku umocňuje světelnou symboliku, a upozorňují na paradox zastínění něčím, co je jasné. Lee dále pak popisuje působnost oblaku ve dvou rovinách, kdy současně zahaluje a odhaluje Boží přítomnost. Oba exegeti se shodují v interpretaci smyslu Božího hlasu, který se přihlásí k Ježíši jako k milovanému synu. Právě následný text „*v němž mám zalíbení*“¹⁹¹ interpretují oba autoři jako úctu k vyvolanému synu, který se podvoluje Boží vůli. Oba zmiňují zřetelnou analogii k Ježíšově křtu.

Podle Lee je účelem hlasu potvrdit učedníkům jejich pochopení Ježíše ve světle zakládání církve. Nejde jen o slyšení hlasu, ale i o vidění. „*Proměnění je viditelným projevem Ježíše coby Syna, a tedy Pána církve, která je tu zastoupena třemi učedníky, přičemž jeden z nich je již pojmenován Skálou.*“¹⁹²

Mrázek potvrzuje tento ekleziologický rozměr Matoušova evangelia. Z dovětky „*Toho poslouvejte.*“ je jasné, že hlas slyší i učedníci a význam je stejný jako v češtině: nejen slyšte, co říká, ale poslouvejte – dělejte, co vám říká.¹⁹³

Reakce učedníků

„*Padli tváří k zemi a velmi se báli*“ jasně odkazuje na setkání s Boží svatostí. Je odpovědí na situaci, která přesahuje viditelný svět. Matoušův popis můžeme srovnat s popisem Daniela při jeho vidění (Dan 10, 8-12). Padnutí na tvář je zároveň projevem úcty a pokory, tedy adekvátní odpověď na epifanii, kterou zažívají.¹⁹⁴

Reakce učedníků představuje nepochopení, které však u Matouše není popsáno tak tvrdě jako u Marka (*Nevěděl, co by řekl; tak byli zděšeni*), Petrovo oslovení i formulace otázky ukazuje Petra v příznivějším světle, přestože nepřichází odpověď ze strany Ježíše. Lee v kontextu tohoto evangelia interpretuje Petrův výrok jako dobře míněný, ale neadekvátní. Vidí v Petrově reakci snahu kladně odpovědět na situaci, ve které nemá jasno. Dokonce zvažuje Petrovo vědomí o vlastním povolání¹⁹⁵. Na rozdíl od Marka, kde Petr říká „*udělejme*“, zde Matouš užije první osoby: „*udělám*“. Je tedy pravděpodobné, že Petr chápe proměnění jako příležitost k naplnění tohoto povolání aspoň drobným činem, postavením stanů pro nebeské bytosti.¹⁹⁶ Podle Mrázka se Petrovou reakcí do velkolepé situace

¹⁸⁹ Srv. Lee, D. *Transfiguration*. S. 50-51.

¹⁹⁰ Mrázek, J. *Evangelium podle Matouše*. S. 296.

¹⁹¹ ČEP: *kterého jsem si vyvolil*

¹⁹² LEE, D. *Transfiguration*. S. 56.

¹⁹³ MRÁZEK, J. *Evangelium podle Matouše*. S. 296

¹⁹⁴ Srv. LEE, D. *Transfiguration*. S. 57.

¹⁹⁵ Mt. 16,16-19

¹⁹⁶ Srv. Lee, D. *Transfiguration*. S. 49-50.

nastíněné vysokou horou Elijášem a Mojžíšem vrací lidský prvek. Reakci Petra na situaci pak vidí jako snahu o to zůstat a nechodit do Jeruzaléma, kde Ježíše čeká utrpení a smrt.¹⁹⁷

V Matoušovi Ježíš přistupuje k učedníkům, aby je uklidnil a podpořil. Lee tento moment sleduje, Nejdříve na základě rozboru užití slova přistoupit (proselthen) v kontextu evangelia, vykládá tuto situaci jako symbolický motiv příchodu Boží spásy. Dotek (hapsamenos) charakterizuje jako léčivý dotek, který v souvislosti situace nese utěšení a uklidnění. Ježíš říká učedníkům, aby vstali, to je poslední složkou tohoto momentu. Smysl tohoto slova (egerthete) v návaznosti s jeho použitím, když se mluví o Ježíšově vzkříšení z mrtvých (16,21; 17,9), zde vykládá tak, že Ježíš staví učedníky na nohy a v druhém smyslu je křísí k novému životu a anticipuje konec věků.¹⁹⁸

Když učedníci zvednou oči, vidí jen Ježíše. Vše, co viděli je pryč, zůstává jen pozemsky vyhlížející Ježíš.

2.2 Apokryfní texty

Apokryfní literaturu zmiňují, protože její text bývá inspirací pro zpracování některých ikonografických témat, jako např. Nikodémovo evangelium pro ztvárnění ikony Vzkříšení – resp. Sestoupení do pekel. Brábek¹⁹⁹ ve své diplomové práci, ve které zkoumá kanonickou a raně apokryfní tradici Ježíšova proměnění, uvádí texty v Apokalypse Petrově²⁰⁰ ve Skutcích Janových²⁰¹, ve Skutcích Petrových²⁰², ve Skutcích Tomášových²⁰³ a v Evangeliu Spasitele²⁰⁴.

Ve vztahu k ikoně nepřinášejí texty nic nového, co by nebylo v evangeliích a bylo by na ikoně zachyceno. Dozvídáme se více o záři. Je taková, že se o ní nedá vypovědět, taková, že si Petr myslel, že jej oslepila. O hlase se dovídáme, že je opět takový, že se o něm nedá vypovědět. V evangeliu Spasitelově je podtržena „neúnosnost“ Pánovy slávy. Všechny tyto popisy doplňují biblický text. Nedomnívám se však, že by ikona nějakým způsobem evidentně tyto texty zpracovávala.

¹⁹⁷ Mrázek, J. *Evangelium podle Matouše*. S. 295.

¹⁹⁸ Srv. Lee, D. *Transfiguration*. S. 57-58.

¹⁹⁹ Srv. BRÁBEK, M. *Kanonické a rané apokryfní tradice o Ježíšově proměnění na hoře*. Univerzita Karlova. Evangelická teologická fakulta 2002.

²⁰⁰ Srv. BRÁBEK, M. *Kanonické a rané apokryfní tradice o Ježíšově proměnění na hoře*. S. 25-26.

²⁰¹ DUS, Jan Amos. *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha: Vyšehrad, 2007. Knihovna rané křesťanské literatury. S. 299-230.

²⁰² DUS, J. A. *Novozákonní apokryfy II*. Praha: Vyšehrad 2007. S. 139.

²⁰³ DUS, J. A. *Novozákonní apokryfy II*. Praha: Vyšehrad 2007. S. 431.

²⁰⁴ DUS, J. A. *Novozákonní apokryfy I*. Praha: Vyšehrad 2007. S. 160-161.

2.3 Liturgie

Jak říká Feraudy, svátek Proměnění se patrně slavil arménskou církví a Edesskou církví již ve 4. století. S jistotou tento svátek slavili mniši na Sinaji 6. srpna od 7. století. V téže době se objevuje také homílie k proměnění sv. Anastáse Sinajského jako jedna prvních, která svou formou potvrzuje liturgické slavení.²⁰⁵

Na západě se svátek Proměnění objevuje později. Ve francko-římské liturgii od 10. století.²⁰⁶ Feraudy zmiňuje dva možné způsoby rozšíření svátku na Západě. Buď z Monte Cassina, kde liturgické manuály zahrnují svátek od 11. století, nebo ze Španělska, kde slavení tohoto svátku v polovině 9. století zmiňuje opat Petr Ctihodný²⁰⁷. Pro celou církev byl svátek zaveden v 15. století papežem Calixtem III. na poděkování za vítězství nad Turky v roce 1457.²⁰⁸ Cantalamessa zmiňuje, že čtení textu evangelia bylo však zavedeno dávno předtím papežem Lvem Velikým na druhou neděli postní, a cituje text ze Lvova Traktátu²⁰⁹: „*Hlavním cílem proměnění bylo vymýtiti ze srdce apoštolů pohoršení kříže, aby pohoršení spojené s Kristovým utrpením, které on chtěl, nenarušilo jejich víru. Proto jim byla předem odhalena jeho skrytá skvělost a důstojnost.*“ Ve srovnání s významem proměnění v pravoslavné spiritualitě, kde proměnění bylo a je považováno za zvláštní tajemství samo o sobě, má v latinské spiritualitě úlohu „*ve funkci Velikonoc, jako protilék na pohoršení pašijí a jako příslib vzkříšení*“.²¹⁰

V pravoslavné liturgii již v předvečer svátku při nešporách přibližují věřícího k tajemství proměnění texty lucernária, litijí, stichir, troparu. Čtou se starozákonní čtení, která popisují setkání Mojžíše s Hospodinem na hoře (Ex 24,12-18; Ex 33,11-23; 34,4-6.8) a setkání Elijáše s Hospodinem na Chorébu (1Kral 19,3-9.11-13.15-16). Stejně tak sváteční texty antifon, kondaku a troparu vyjadřují tajemství a význam svátku, při tomto svátku se čte 1. list Petrův (1,10-19) a Matoušovo evangelium (17,1-9).²¹¹

V katolické liturgii se v bohoslužebných textech také odráží událost proměnění, ale těchto textů je podstatně méně. Pokud připadne svátek Proměnění na neděli, čtou se obě čtení, apokalyptický text z Daniela (7,9-10.13-14), 1. list Petrův (1,16-19), evangelium se čte podle ročního cyklu Matouš (17,1-9) nebo Marek (9,2-10) nebo Lukáš (9,28b-36).²¹²

.....
²⁰⁵ Srv. FERAUDY, R. *L'icône de la Transfiguration: étude*. Bégrolles-en-Mauges (49720): Abbaye de Bellefontaine, 1978. S. 114-115.

²⁰⁶ BERGER, R. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008. S. 385.

²⁰⁷ Opat a teolog 1094-1156.

²⁰⁸ Srv. FERAUDY, R. *L'icône de la transfiguration*. S. 114-115.

²⁰⁹ Tractatus 51,2.

²¹⁰ CANTALAMESSA, R. *Tajemství proměnění Páně*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005. S. 9.

²¹¹ Texty ve francouzštině dostupné na WWW: <<http://www.pagesorthodoxes.net/fetes/transfiguration1.htm>>

²¹² Texty dostupné na WWW: <http://m.liturgie.cz/misal/08sanctoral/08_06.htm>

3. Interpretace

V této kapitole bych chtěla čtenáři přiblížit samotnou ikonu. Pro popis metody jsem převzala pojem od Z. Neubaera „subjektivní výklad“. Zdeněk Neubauer, když popisuje svou metodu výkladu obrazů Mistra Vyšebrodského oltáře, říká: „*Také výsadou obrazů je, že je polysémická (mnohovýznamová). To je pak moc skutečnosti, že nemá nějaký jeden smysl, nýbrž že je doslova smyslu-plná.*“²¹³ A tento smysl neboli obsah sdělení, zde ikony Proměnění Theofana Řeka, není možné popsat nezávisle na subjektu, tedy toho, kdo hledí a jeho pohledu. Jde o pochopení, které závisí na vnitřní zkušenosti každého jednotlivce. „*Pravda výkladu nespočívá v jeho objektivitě, ale v pravdivosti svědectví. Vykládající má ukazovat pouze to, co skutečně vidí.*“²¹⁴ Budu se tedy na ikonu především dívat. Při výkladu budu vycházet ze shromážděných informací, popřípadě poukazovat na další možné vztahy. Zároveň zahrnu vlastní vnímání zobrazeného.

Díváme se na ikonu Proměnění, tedy na objekt, který nám má zprostředkovávat prostor pro setkání s Boží přítomností. Není cílem této práce prezentovat duchovní cvičení, přesto bych byla ráda, abychom udrželi na zřeteli, že veškeré předkládané významy mají v konečném důsledku sloužit více ke kontemplaci smyslu této ikony, než k dokazování či popírání dalších interpretací této ikony.

3.1 Kompozice

Vertikalita – horizontalita

Na první pohled vnímáme vertikální osu, která je zakončena Kristovou svatozáří; na této ose leží i střed kruhové mandorly. Prostřední hrot božské záře leží téměř ve středu obrazu.

Horizontální osa rozděluje zobrazení na dvě poloviny. V horní části se nachází Kristus v záři, Mojžíš a Eliáš na vrcholcích hory. V dolní části vidíme vystupující a sestupující skupinku apoštolů vedenou Ježíšem a o něco níže apoštoly, kteří padli k zemi. Většina pozadí horní části je zlatá, pozadí spodní části tvoří krajina hory. Horizontální osa důsledně dělí obraz na dolní pozemskou část a horní nebeskou. Vertikální osu za Kristem rozpínají hroty hvězdy ležící na této ose. Hrot směřující vzhůru však nevidíme, je skryt za Kristovou svatozáří, vrcholem osy je tedy Kristova svatozář. Považuji to za záměr, protože prodloužíme-li strany, které by se měly sbíhat v bodě vrcholu hrotu, zjistíme, že hrot by měl ještě nad hlavou Krista vyčnívat na vyvýšeném okraji ikony. Vertikála vytahuje náš pohled vzhůru. Tento pohyb vzhůru, jak zmiňuje Feraudy, představuje niterné duchovní

²¹³ NEUBAUER, Zdeněk. *O pokladu v srdci Evropy: jedna z cest k duchovnímu bohatství obrazů Vyšebrodského oltáře*. Praha: Malvern, 2011. S. 8.

²¹⁴ NEUBAUER, Z. *O pokladu v srdci Evropy*. S. 8.



L Kompoziční řešení

vzepětí člověka ve snaze překročit své limity; Sendler u vertikály mluví o zlomu, přesahu, přechodu do jiného světa, překonání prostoru a lidské existence.²¹⁵ Vertikála značí přesah a transcendenci, zde vrcholící v proměněném Kristu. Tato transcendence je umocněna svatozáří, modrou aureolou obkružující Krista, bílou září a bílým oděvem.

M. Stavrou při výkladu této ikony mluví o křížení dějin a eschatonu.²¹⁶ Opravdu to vidíme v horizontálním a vertikálním křížení. V horizontální linii sledujeme apoštoly, jak přicházejí; sotva došli na úpatí hory, na okraj obrazu, aby vystoupali na vrchol, už je umělec zachytil. A pak ještě jednou o chvíli později, když sešli z hory a vycházejí vpravo z obrazu, aby pokračovali dál do Jeruzaléma. Ikona nabízí našemu pohledu pouze část příběhu – výřez. Zároveň však ukazuje pohyb zleva doprava – někde ten pohyb začal a někam směřuje, dějiny. Zároveň však vidíme Krista proměněného, takového, jaký přijde na konci časů, uzavřené dějiny – uzavřená vertikála. Jsme ještě na cestě, zároveň v přítomnosti Krista přicházejícího ve slávě. Dolní část ikony je dynamická, plná pohybu, horní klidná a důstojná.

Kříž, mřížka, kruh

Sendler jako kompoziční řešení ikon svátků nabízí geometrické struktury kříž, mřížka nebo kruh²¹⁷

Kompozičním řešením této ikony je mřížka²¹⁸. Dělí prostor vertikálně i horizontálně na třetiny. Téměř celou vrchní střední část zaujímá proměněný Ježíš, obdélníky po stranách jsou vymezeny pro Mojžíše a Elijáše. Spodní díly pak zaplňují jednotliví apoštolové. Střední část je ještě rozdělena středovou horizontální osou. Prostor nad osou patří ještě k horní části zobrazení. Pod osou je po stranách zobrazen výstup a sestup, střední část patří krajině, která je obohacena o detaily.

Kompoziční řešení dotváří kruh vepsaný do horní části zobrazení. Kruh zahrnuje Krista. Zvnějšku jej soustředně kopírují sehnutá záda Mojžíše a Elijáše. Kruh protíná vystupující i sestupující skupinku postav. Apoštolové leží již mimo vytyčený kruh. Ježíš je vrcholem kompozice. Jeho hlava se svatozáří je nejvyšším bodem. Křivky těla Elijáše i Mojžíše vytvářejí oblouk, který vrcholí v hlavě Ježíše. Z tohoto úhlu pohledu pak modré medailonky vlastně trochu ruší a rozptylují uzavírající se pozornost v oblouku.

Pozastavím se i u geometrické struktury kříže, přestože ji nepovažuji za výtvarné kompoziční řešení ikony. Nabízí jiný pohled a důrazy, které by jinak mohly být opomenuty. Tuto strukturu kříže²¹⁹ vymezují stejné linie jako mřížku. Kříž tvoří střední vertikální

²¹⁵ Srv. SENDLER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. S. 105. FERAUDY, R. *L'Icone de la Transfiguration*. S. 71.

²¹⁶ M. Stavrou, profesor dogmatické teologie na Institutu st. Serge v Paříži v pořadu Télévision catholique. *La Transfiguration* [online]. [cit. 2017-02-28]. Dostupné na WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=FG12ZZbMzq0>>

²¹⁷ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 128-137.

²¹⁸ Viz obrázek L na S. 65.

²¹⁹ Viz obrázek L na S. 65.

a horizontální pruh. V této kompozici září Kristus v horní části kříže, v horizontálních ramenech vidíme skupinky apoštolů s Ježíšem. Zbytek patří krajině – stvoření. V této struktuře vystupuje Ježíš a krajina – stvoření a putující učedníci s Kristem.

Střed ikony není jen prázdným prostorem, bez obsahu, je prostorem krajiny. Krajina je podtržena i uměleckým zpracováním. Sandler hodnotí Theofana na základě jeho tvorby jako dobrého pozorovatele přírodních jevů, který dokázal vytvořit pomocí použití přirozených barev, drobných přesných bílých tahů impresionismus světla, aniž by přitom poskytl iluzi skutečnosti.²²⁰ Ve zpracování přírody vidíme na této ikoně opravdu živost a přirozenost, která na jiných zpracováních není obvyklá. Tak, jak jsme mohli poznat Theofana z dopisu Epifanija jako moudrého, živého, činorodého, laskavého a tvořivého, usuzují, že byl člověkem, který vnímal krásu stvoření a svůj vztah k němu se snažil zachytit. V tomto konceptu pak vidíme stvoření, které vrcholí v Kristu. Kristus, přestože se dívá na diváka, je hlavou skloněn k tomuto stvoření a žehná mu. Zároveň vidíme učedníky, ne jako jednotlivé postavy, ty se v tomto konceptu ztrácejí, ale pospolu, jako putující Boží lid. Při pohledu na toto uskupení mě napadá: „*Neboť kde jsou dva nebo tři shromážděni ve jménu mém, tam jsem já uprostřed nich.*“²²¹ Horizontální linie kříže nás přivádí do krajiny každodennosti, do běžného života. Tak jako učedníci putujeme na vrchol hory, abychom sestoupili a šli vlastní cestu „do Jeruzaléma“. A tak jako oni jsme doprovázeni Kristem: „*A hle, já jsem s vámi po všechny dny až do skonání tohoto věku.*“ Zůstaneme-li však stát v horizontální rovině, ukrytí pod převisem, a nezvedneme-li oči k vrcholu, může se nám stát, že nevidíme proměněného Krista zářícího nade vším.

Trojúhelník

Nepřehlédnutelným prvkem je trojúhelník. K tomuto schématu mě přivádí na jedné straně světlo záře šířící se ze středu aureoly a rozbíhající se do spodních rohů ikony a zároveň modré paprsky zasahující apoštoly. Tato struktura zahrnuje apoštoly v dolní části ikony a proměněného Krista, ve kterém scéna vrcholí. Dám-li přednost této kompozici, ustupuje do pozadí Mojžíš a Eliáš a výstup a sestup apoštolů. V prvním plánu se objevuje interakce Ježíše s apoštoly. Sledujeme sílu a záměr modrých paprsků, které vedou pohled od Krista k apoštolům a zpět. Tyto paprsky vycházejí ze středu mandorly, protínají krajinu a nacházejí svůj cíl ve smyslech apoštolů. Z tohoto trojúhelníkového schématu, které si zachovává určitou volnost a „nepřesnost“ ve vztahu k přesnému geometrickému vymezení, poněkud vybočuje paprsek zasahující Jana. Vidíme, že nesměruje do bodu, kde se protínají paprsky zasahující Petra a Jakuba. Směřuje k vrcholu vertikální osy, v prodloužení spojuje oči apoštola a oko Kristovo. Těžko posoudit, zda jde o náhodu, nepřesnost, či záměr. Tento koncept nám předkládá dramatickou interakci mezi Ježíšem a apoštoly.

²²⁰ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 228.

²²¹ Mt 18,20

3.2 Výklad

Ikona se maluje na světle

Podíváme-li se na ikonu, vidíme postavy, záři, barvy. Dříve než se budeme věnovat samotnému obsahu ikony, podíváme se za něj. Obraz na ikoně vystupuje na zlatém pozadí. Můžeme se ptát, jaký je jeho význam. Ikona by mohla být namalována na pozadí modrého nebe, nebo naopak na pozadí noci, jak již bylo zmíněno v případě ikony Proměnění Ustůžské školy. Zlato, které se většinou jako první nanáší na připravený povrch ikony, nese svojí specifickou symboliku a je jedním ze základních prostředků, které ikonu vytvářejí. „Ikona se maluje na světle,“²²² říká Florenskij a dodává, že světlo, pokud co nejvíce odpovídá ikonopisné tradici, se zlatí. „Jinak řečeno, všechna zobrazení na ikoně se tvoří do moře zlaté milosti, omývaného proudy božského světla. V jeho lůně žijeme, pohybuje se, jsme, ono je prostorem původní skutečnosti. Proto je pro ikonu pochopitelná normativnost zlatého světla: kterákoli z barev by ikonu přibližovala zemi a oslabovala by v ní zjevení. A jestliže je tvůrčí milost podmínkou a příčinou veškerého tvorstva, je pochopitelné, že i na ikoně, když je její schéma abstraktně naznačeno či předznačeno, se proces jejího vyjádření začíná od pozlacení světla. Zlatem tvůrčí milosti se ikona začíná a zlatem posvěcující milosti se i zakončuje. Malování ikony, této názorné ontologie, opakuje základní fáze Božího stvoření, od ničeho, od absolutního nic, k novému Jeruzalému, ke svatému tvorstvu.“²²³ Světelnou symboliku ikony podtrhává i Sendler²²⁴. Světlo odhaluje tvar věcí, které by bez něj zůstaly v temnotě, a tudíž neviditelné. Vyjevují se jen díky světlu, a to teprve až v okamžiku jejich dotyku s ním. Taková je i role světla v umění, role odhalovatele, role klíčového významu. Symbolika světla se vytváří v polaritě tmy a noci. Na jedné straně je světlo, život a dobro, na straně druhé temnota, smrt a zlo. Světlo má v umění moc se osvobodit z hranic, které mu tvar a hmota vnucují, a stát se „tak nehmotným, vnímatelným symbolem neviditelného“.

Zlato pozadí se stává aktivním světlem, vyzářováním, je zdrojem světla ikony. Ikona neposkytuje obraz světla osvětlujícího předměty, obraz světla zvenku. Nesnaží se vyvolat v divákovi pocit iluzivnosti běžného prostoru, kterou vytváří opozice světla a stínu, tak jak jsme zvyklí vidět na obrazech od dob renesance (nezávisle na tom, zda se zdroj světla nachází uvnitř, nebo vně obrazu). Na ikoně není jeden zdroj světla. Jak bylo řečeno výše, ikona se maluje na světle a obraz září přímo k divákovi a „ten se jen může otevřít světlu z jiného světa“.²²⁵

O jedinečném místě zlata v symbolice ikony mluví i Trubeckoj. Je jedinou barvou, která označuje střed božského života. Pouze Bůh je zdrojem světla. Stejně tak ve zlatu

²²² FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. S. 103

²²³ FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. S. 103

²²⁴ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 209-210.

²²⁵ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 218-220.

poledního slunce blednou ostatní barvy nebe a pouze sluneční paprsek vykresluje barvy duhy. Pro všechny barvy a světla světa je nakonec zdrojem světlo sluneční. Tak vedle zlata na ikoně mají ostatní barvy v určitém smyslu podřízené postavení.²²⁶ Florenskij také odkazuje na pohled na sluneční nebe, prosycené světlem, se světelnou hloubkou, která nemůže být vyjádřena jinak než zlatem. Oproti zlatu se mu barva jeví jako špinavá, plochá a neproniknutelná. Ikonopisec však nemůže z nejčistšího světla konstruovat vše, co ho napadne, ale pouze „*to neviditelné, myslí postižitelné, co je přítomno ve struktuře naší zkušenosti, ale nikoli smyslově, a které proto na obraze musí být oddělené od zobrazení čehokoli smyslového.*“²²⁷

Odpověď na otázku, zda je vlastní světlo pro ikonu esenciální a zda je jedinou technikou k vyjádření duchovního rozměru, hledá Sandler v teologii ikony. Ikona zachycuje skutečnost, která je skutečností Boha a musí tedy přesahovat prostor tohoto světa, ale zároveň jej respektovat. Respektovat jej jako Boží stvoření, které má být proměněno v jeho Duchu. A proto jestliže zobrazení ztratí rozměr Božího tajemství, tím, že se omezí jen na zobrazení smyslových tvarů hmoty, ztrácí ikona svůj význam „*ikona ztrácí svou duši*“. „*Světlo proměnění je nahrazováno světlem přirozeným.*“²²⁸ Tím se ztrácí transcendentní rozměr a zobrazení se stane obrazem skutečných věcí, vytvoří iluzi reality a ztratí nejen svou duchovní, ale i uměleckou hodnotu.²²⁹

Tak nás toto zlaté pozadí přivádí do samého středu události proměnění.

Proměněný Kristus

Na tomto pozadí – Boží milosti – vystupuje postava proměněného Ježíše, v zářivě bílých šatech, které téměř splývají s bílými paprsky světla. V tomto zobrazení ikona věrně zpracovává a vystihuje význam biblického textu „*A byl proměněn před jejich očima; jeho tvář zářila jako slunce a jeho šat byl oslnivě bílý*“²³⁰. Na ikoně je tato proměna, kromě samotného zobrazení proměněného Krista, i technicky popsána. V malých jeskyňkách vidíme zobrazení Ježíše stoupajícího na horu, a ještě jednou Ježíše sestupujícího z hory. Tedy Ježíše před proměněním a po něm. Na obou těchto vyobrazeních nemá Ježíš bílý šat, ani ho neobkružuje nějaké zvláštní světlo nebo aureola. Proměněného Ježíše vidíme v bílé záři, která je pokryta stejně jako jeho šat zlatými šrafami. Tyto šrafy se nazývají asist. Asist se používá pro božskou barvu, není souvislou plochou masivního zlata, ale „*éterickou nadýchanou pavučinkou ze zlatých jemných paprsků, vycházejících od Boha, které svou září*

.....
²²⁶ Srv. TRUBECKOJ, N. Dva světy ve staroruském ikonopisectví. In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.; ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století: sborník statí a studií*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011. Russia Altera. S. 82.

²²⁷ FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. S. 78.

²²⁸ SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 230

²²⁹ Srv. SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 230-231.

²³⁰ Mt 17,2



M1 Proměnění. Moskva. Počátek 16. století. Ikona.

osvětlují vše okolo.²³¹ Asist znázorňuje a ukazuje Boha jako zdroj, ale často je asistem zdo-
beno i to, co vstoupilo do Boží blízkosti. Umělec assist používá, když chce oddělit od sebe
nebeské a pozemské a potřebuje vytvořit kontrast dvou světů.²³² Na této ikoně ve shodě
s výkladem textu slouží assist k vyjádření Boží přítomnosti a zároveň odkazuje k budouc-
nosti proměněného světa.

Ježíš, resp. jeho šat se téměř prolíná s paprsky bílé záře, která má podobu jakési šesti-
cípé hvězdy, kterou vytváří dva protipoložené trojúhelníkovité tvary. Tři hroty směřují na-
horu a tři dolů. Toto zpracování se odlišuje od jiných zpracování záře, kde je záře většinou
znázorněna modrou hvězdou na pozadí modré aureoly nebo hvězdou tvořenou dvěma
překrývajícími se čtverci, takže vzniká osmicípá hvězda.²³³ Trubeckoj popisuje tábořské
světlo na novgorodských ikonách jako hvězdu, která obklopuje Spasitele. Ježíš ve středu

²³¹ Srv. TRUBECKOJ, N. Dva světy ve staroruském ikonopisectví. In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.;
ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století*. S. 82-83.

²³² Srv. TRUBECKOJ, N. Dva světy ve staroruském ikonopisectví. In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.;
ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století*: S. 82-83.

Asist zdobí Boží moudrost, roucho oslaveného Krista, trůn Boží velemoudrosti. Trubeckoj upozorňuje
na citlivé užívání asistu v umění především novgorodských ikon. Na těchto ikonách není použit na vyob-
razení Ježíšova pozemského života, kde je kladen důraz na jeho lidství, ale zazáří v okamžiku, kdy umělec
vidí jeho budoucí proměnění. Proto assist vidíme na šatu Krista nejen při proměnění, ale i při zmrt-
výchvstání a nanebevstoupení, při zobrazení Krista vyvádějícího duše z podsvětí a Krista v ráji s lotrem.

²³³ Viz obrázek M1 a M2. Dostupné na WWW: <<http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&ty-pe=1&id=6225#idBody>>; <<http://www.pravoslavie.ru/foto/image13286.htm>>



M2 Proměnění. Byzanc. Ikona.

je pokryt asistem. Barvy na okrajích hvězdy jsou zabarveny jinými nebeskými barvami: tmavomodrou, azurovou, zelenkavou, oranžovou.²³⁴

Symbolika bílé barvy, stejně jako zlaté, má své specifické místo. Je barvou, která představuje božský svět. Slovník biblické teologie²³⁵ představuje bílou jako barvu čistoty a nevinnosti, světa a života, vzbuzující radostný úžas. Je označením pro nebeské bytosti a nese eschatologický význam. Je barvou svatých a proměněných bytostí očištěných od hříchu. V uměleckém vyjádření bílá dominuje, je výrazná a vystupuje dopředu. V kontextu ikony bílá umocňuje světelnou symboliku vyzařujícího božství Krista. Je s Kristem propojena vizuálně daleko silněji než na jiných ikonách, kde Kristus vystupuje v bílých šatech na pozadí modré či modrozelené záře. Zde je oslnující, přivádí nás k pocitu, kdy nás oslňuje slunce a musíme zavřít oči, abychom pak za zavřenými víčky, v nitru, mohli vnímat dar světla, tepla a života s vědomím jeho oslepující síly. Analogicky pak vnímáme Krista, který v záři vystupuje z ikony. Slovy liturgie: „Raduj se, nebe, které nyní znáš Toho, který nechal zazářit své světlo ze země, světlo bez soumraku, a který chce svou božskou slávou zakrýt záři slunce; jeho radostně opěvuje země, ta, která zazářila nebeským jasem a která se stává světlem...“²³⁶

²³⁴ Srv. TRUBECKOJ, N. Teologie v barvách. In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.; ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století*. S. 87.

²³⁵ LEON-DUFOUR, Xavier. *Slovník biblické teologie*. Řím, Velehrad: Křesťanská akademie, 1991. S. 27.

²³⁶ 9. óda in FERAUDY, R. *L'Icone de la Transfiguration*. S. 75.

Ve zpracování záře vidím ještě další rozměr. Podíváme-li se na ni pozorně, na pravé straně můžeme rozeznat, jak je hvězda tvořena dvěma překrývajícími se šipkami. Jsou to právě tyto šipky, které vytváří rozpětí – napětí vertikály. Jedna šipka vynáší Krista nahoru a s druhá ho prudce a důrazně umísťuje dolů. Přímo ho zapichuje doprostřed stvoření. Tento protichůdný pohyb vytváří veliké napětí. Úder hrotu do centra ikony je jako nepřehlédnutelný vykřičník, jako kometa při narození Páně. Ostře vpadá do našeho světa a dává se vidět. Ježíš přichází na svět. Vnímám zde důraz na vtělení. Tato vertikála nejen pozvedá člověka k transcendenci, k Bohu, ale zároveň přivádí Boha – Člověka na svět. Tato napjatá propojenost dvou světů najde své vyústění v Kristu. Postava Krista ruší napětí a vytváří jednotu. Podle R. Cantalamessy je postava Ježíše na ikonách Proměnění, kde se Ježíš na vrcholu hory dotýká nebe a země, zpracováním christologického chalcedonského dogmatu „celý Bůh a celý člověk“.²³⁷ Na ikoně se Ježíšova postava neztrácí, přestože oproti jiným ikonám je sjednocena se září, která se z postavy rozlévá. Tak můžeme hledět na lidství i božství Kristovo vystupující z ikony. Sv. Jan Damašský ve své homilii na svátek Proměnění říká: „*Dnes bylo viděno, co je lidským očím neviditelné, pozemské tělo zářící božskou nádherou, smrtelné tělo přetékané slávou Boží... Neboť sláva nebyla přidána tělu zvnějšku, ale zevnitř, z božství Slova – Boha, sjednoceného v těle podle hypostase.*“²³⁸

Plnost vystupující z ikony, šest paprsků a Kristus, sedm – číslo dokonalosti a úplnosti, vše vtahuje do sebe a představuje jiný rozměr. Kristus s očima upřenými na diváka zastavuje čas a překračuje prostor ikony. Je naplněním času a prostoru. Dalším symbolem, doprovázejícím proměněného Krista, je aureola. Symbol slávy a majestátu. Podle Sendlera kruh symbolizuje dokonalost, jednotu bez rozdělení, čas bez začátku a konce, věčnost.²³⁹ My vidíme Krista vystupovat z pozadí modré aureoly. Vystupuje z jejího tmavě modrého středu. Z barvy nepoznatelného „*tajemství jsoucen*“²⁴⁰. Jako by vystupoval z lůna Otcova, z naprosté transcendence. Svým tělem a září zakrývá tuto temnotu a zjevuje tajemství: „*Kdo vidí mne, vidí Otce.*“²⁴¹ A zároveň se mi vybaví slova „*Boha nikdy nikdo neviděl; jednorozený Syn, který je v náručí Otcově, nám o něm řekl.*“²⁴² Mojžíšova postava však připomene „*Nepřibližuj se sem! Zuj si opánky, neboť místo, na kterém stojíš, je půda svatá.*“ Opustím prostor tajemství a pohled sevřený temnotou se uvolní ve světlých nesoustředěných kruzích bledě modré aureoly na okrajích jemně bělajících. Vychýlení prostředního kruhu vnese do aureoly živost a pohyb, který uvolní přitažlivou a pohlcující sílu tmavého středu.

²³⁷ CANTALAMESSA, R. *Tajemství proměnění Páně*. S. 10.

²³⁸ J. Damašský. Homélie sur la transfiguration. In FERAUDY, R. *L' Icône de la Transfiguration*. S. 151.

²³⁹ Atelier-st-andre [online]. [cit. 2017-03-5]. Dostupné na WWW: <http://www.atelier-st-andre.net/st-georges/petit_dictionnaire-C.html>

²⁴⁰ SENDLER, E. Ikona – obraz Neviditelného. S. 195.

²⁴¹ Jan 14,9.

²⁴² Jan 1,18.



N Proměnění. Pskov. Ikona.

Svitek, který drží Ježíš v ruce, je interpretován jako Boží slovo. Feraudy svitek vykládá jako symbol skutečnosti, že Ježíš je jediným učitelem Nového zákona a že Elijáš a Mojžíš jsou jen předobrazy.²⁴³

Modré paprsky

Specifické propojení proměněného Krista a apoštolů znázorňují modré paprsky. Vystřelují z modré aureoly a zasahují apoštoly. Zdůrazňují interakci mezi proměněným Kristem a apoštoly, ostatní dění ustupuje do pozadí. Theofanovo zpracování se odlišuje od jiných. Na mnohých ikonách tyto paprsky, které zasahují apoštoly, zobrazeny nejsou, na jiných pak nezasahují smysly a způsob jejich zpracování nese jiný význam.²⁴⁴ Paprsky vnímám zároveň jako dotek a útok Boží přítomnosti. Nesou obrovskou energii i jemnost. Neúnosností svého přesahu srážejí k zemi učedníky, jejichž smysly nemohou unést mocnost paprsků. Ambrož ve svém výkladu k proměnění říká: „*Neboť nepochopitelná záře božství rozlomila smysly našich těl. Jestliže paprsky slunce nemůže snést tělesná zřítelnice oka toho, kdo se na ně dívá přímo, jak by lidská hříšnost snesla slávu Boží?*“²⁴⁵ A přesto se Petr zvedá. Paprsky zasahují apoštoly, a oni padají, a přesto jim je dáno vidět slávu Boží. Řehoř Palama říká: „*Světlo při proměnění Páně tedy nezárí proto, aby později zhaslo, ani*

²⁴³ FERAUDY, R. *L'Icone de la Transfiguration*. S. 100.

²⁴⁴ Viz obrázek N. Dostupné na WWW: <<https://cz.pinterest.com/pin/318489004873697465/>>

²⁴⁵ AMBROISE DE MILAN. *Traité sur l'évangile de S. Luc*. Tome II. Paris: Cerf, 1976. Sources chrétiennes. S. 14.

*proto, aby bylo popsáno nebo zachyceno smysly, i když je bylo možné na krátký čas na špičatém vrcholku hory zahlédnout očima těla, ale Pánovi zasvěcení – jak bylo řečeno – díky přeměně smyslů, kterou v nich způsobil Duch, tehdy přešli od těla k duchu, a spatřili tak to nevysvětlitelné světlo v té míře, jakou určila moc Božího Ducha.*²⁴⁶

Paprsky představují nějaké dění, něco, co probíhá. Pod jejich silou, rychlostí a ostrostí apoštolové padají, jejich smysly jsou zasaženy. Vidí vidění a slyší hlas. Zdá se, že by paprsky mohly apoštoly zabít, propálit jejich smysly, přesto se to neděje. Paprsky v nebeské barvě „přesažnosti ve vztahu ke všemu, co je pozemské a hmatatelné“²⁴⁷ nesou jakousi něhu. Představují Boží energie²⁴⁸, o kterých Stavrou²⁴⁹ říká, že jsou mostem mezi naprostou Boží transcendencí a člověkem. Jinými slovy milost, která přichází k apoštolům. „Boží milost a milost všemohoucího Ducha nám umožňuje spatřit to, „co oko nevidělo a ucho neslyšelo“.²⁵⁰

Ve výkladu biblického textu²⁵¹ byly rozebrány tři momenty interakce Ježíše s učedníky, přistoupení Ježíše jako symbol příchodu Boží spásy, dotek jako utišení, uklidnění a oživení – darování života, vyjádření lásky a porozumění. A posledním je moment, kdy Ježíš říká učedníkům, aby vstali, kde jim nejen fyzicky pomáhá vstát, ale pozvedá je k novému životu. Stejně tak v těchto paprscích můžeme vidět interakci, která učedníkům přináší poznání Ježíšovy identity (i když ne ještě plně) a posílení. Proměňuje se nejen Ježíš, ale díky jeho milosti se proměňují i učedníci, aby byli schopni vidět ho v jeho slávě.

Svatý Ambrož²⁵² ve své homílii nás vyzývá, abychom vystoupali na horu a vzývali Slovo – Boha, aby se nám objevil ve své nádheře a slávě. Abychom odhalili svou tvář, protože „na odhalené tváři²⁵³ nás všech se zrcadlí slavná zář Páně, a tak jsme proměňováni k jeho obrazu ve stále větší slávě – to vše mocí Ducha Páně.“²⁵⁴

²⁴⁶ Homilie XXXIV in SPITERIS. Řehoř Palama: milost a zkušenost. Pozn. 239

²⁴⁷ SENDLER, E. *Ikona – obraz Neviditelného*. S. 195.

²⁴⁸ Nechci tímto jít do teologické diskuse, ale používám výraz jako obraz a popis.

²⁴⁹ STAVROU, M. Pořad Télévision catholique. *La Transfiguration* [online]. [cit. 2017-02-28]. Dostupné na WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=FGL2ZZbMzq0>>

²⁵⁰ PALAMA, Ř. *Druhá triáda*, 3,49 in SPITERIS, Y. Řehoř Palama (1296-1359). S. 76.

²⁵¹ Srv. kapitola Výklad textu.

²⁵² AMBROISE DE MILAN. *Traité sur l'évangile de S. Luc*. Paris: Cerf, 1976. Sources chrétiennes. S. 12.

²⁵³ „Nikoli náhodou je ve speciální terminologii nazýván zlatý podklad ikony „světlem“ a metoda práce postupným „prosvětlováním“. Ikonopisec pokryje tvář nejprve tmavým podkladem, až poté pokládá vrstvu světlejší barvy, kterou získá smíšením původního tónu barvy se žlutým okrem. Toto vrstvení světlejších tónů klade několikrát, přičemž se tvář prosvětluje, ozařuje, podle intenzity světla v člověku. Zbožštěný člověk vyzařuje světlo. Zřením tábořského světla je světlem pronikán a sám se stává světlonosným. Krista, proměněného na hoře Tábor, apoštolové viděli v jeho oslepujícím světle, v záři jeho božské slávy. Ikonopisná tradice velí zpracovat vždy jako první syžet malíře ikon právě Proměnění Páně.“ (LUPTÁKOVÁ, M. Od masky k osobnosti. LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.; ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století*: S. 38.)

²⁵⁴ 2Kor 3,18



N Proměnění. Pskov. Ikona.

Elijáš a Mojžíš

K Mojžíšovi a Elijášovi se vztahují dva modré medailonky v horních rozích ikony. Působí jako glosa na okraji textu. Podíváme-li se na ně blíže, vidíme v každém z nich polopostavu s andělem. V jednom Mojžíše a v druhém Elijáše. M. Stavrou²⁵⁵, interpretuje tyto dva medailonky jako obrázky Mojžíše a Elijáše v nebeské blaženosti, kteří, v dalším kontextu ikony, jsou povoláni k události proměnění, aby ukázali, že přítomný Ježíš je naplněním Zákona a Proroků. Tato teologická vsuvka není zcela ojedinělá. Můžeme ji vidět v názornějším provedení na ikoně z Velkého Novgorodu²⁵⁶, na které jsou místo dvou medailonků zobrazeny dvě scény. Na jedné anděl vyvádí Mojžíše z hrobu a na druhé anděl přivádí Elijáše z nebe. Pojetí Elijáše jako zástupce živých a Mojžíše jako zástupce mrtvých dokládají i texty lucernaria (lychnikon)²⁵⁷. „*Mluvíce s Kristem Mojžíš a Elijáš dosvědčují, že je Pán živých i mrtvých, Bůh, který již dávno mluvil skrze Zákon a proroky*“.

²⁵⁵ STAVROU, M. Pořad Télévision catholique. *La Transfiguration* [online]. [cit. 2017-02-28]. Dostupné na WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=FGL2ZZbMzq0>>

²⁵⁶ Viz obrázek O. Dostupné na WWW: <<https://iconreader.wordpress.com/2011/08/06/transfiguration-icon-the-event-and-the-process/#jp-carousel-917>>

²⁵⁷ Les Pages Orthodoxes La Transfiguration [online]. [cit. 2017-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.pagesorthodoxes.net/fetes/transfiguration-vepres.htm>>

Mojžíše a Elijáše vidíme uklánějící se a vztahující se ke Kristu. Slovy zcela neznalého diváka: „...to jsou nějací jeho posluhové“. Slovy liturgie: „Po tvých stranách se postavili Mojžíš a Eliáš jako služebníci Boží.“²⁵⁸ Mojžíš a Eliáš již patří na proměněného Krista, jsou s ním v rozhovoru, vidíme jejich důstojnost²⁵⁹ v postavení na hoře i jejich poslušnost v postoji a příklonu ke Kristu. Mojžíš i Eliáš mají svatozář, která dosvědčuje, že nejsou již z našeho světa. Mají již účast na Boží slávě, neboť mohou patřit na tvář Boha – Člověka. Liturgický text říká: „Mojžíš a Eliáš přítomni na Táboru ve svaté úctě kontemплоvali bez závoje rysy božské osoby, Krista zářícího otcovou slávou, a zpívali: Chvalte Pána, všechna díla Pána.“²⁶⁰ Pochopit toto zření nám pomohou slova Řehoře Palamy: „Milost uskutečňuje tajemnou jednotu s Bohem. Tak Bůh, zcela a úplně přebývá v lidské bytosti, kterou činí hodnou své přítomnosti. Svátí neporušeně bydlí zcela a úplně v Bohu a naprosto a beze zbytku Boha přijímají do sebe. Nedostává se jim jiné odměny za dosažený výstup, než je sám Bůh. On se s nimi sjednocuje, jako se duše spojuje s tělem.“²⁶¹

Výstup – sestup

Nepřehlédnutelnou součástí ikony je výstup a sestup. Tento rozměr ikoně dává trojice učedníků stoupající s Ježíšem na horu a sestupující s Ježíšem z hory. Tyto dvě scény na některých ikonách jsou zobrazeny a na jiných ne. Podle Egona Sendlera tyto scény nemění teologický význam ikony.²⁶² To jistě ne, ale explicitně vyjadřují významy, které by zůstaly v pozadí. Význam dějinnosti jsem již zmínila. Další význam se nese v duchu výkladu D. Lee, která tyto učedníky v kontextu Matoušova evangelia chápe jako zástupce církve. V této perspektivě vidíme učedníky jako putující Boží lid v dějinách v souladu s pohledem na vyjádření horizontální linie jako dějinnosti. Ve zpracování této ikony vystupuje ještě moment následování. Na některých ikonách, tak jak je zmíněno v hermenezi Dionýsija z Furny²⁶³, Ježíš při sestupu stojí za učedníky a žehná jim.²⁶⁴ V takovém zobrazení se ztrácí dynamika horizontální linie, která plyne zleva doprava, centralizuje se, a více se vztahuje

²⁵⁸ FERAUDY. *L'Ícône de la Transfiguration*. S. 99.

²⁵⁹ Trubeckoj tento postoj a jeho význam popisuje: „Bylo by mylné domnívat se, že nehybnost přísluší na starých ruských ikonách všemu lidskému. V našem ikonopisectví není vlastní člověku jako takovému, ale pouze jeho určitým stavům. Člověk je nehybným, pokud je přeplněn nadlidským, božským obsahem, když vstupuje do nehybného pokoje Božího života. Naopak člověk, který se nenachází ve stavu blaženosti, nebo k němu ještě nedospěl, člověk, který se ještě „neztíšil“ v Bohu, nebo prostě nedosáhl cíle své životní pouti, je na ikonách často zobrazován jako nezvykle pohyblivý. V tomto ohledu jsou velmi charakteristické mnohé staré novgorodské ikony Proměnění Páně. Na nich jsou nehybní Spasitel, Mojžíš a Eliáš. Naopak apoštolové ležící na zemi, ponechaní vlastnímu čistě lidskému prožitku děsu z nebeského hromu, nás překvapí smělostí svých pohybů – na mnohých ikonách jsou namalováni ležící doslova hlavou dolů.“ (TRUBECKOJ, N. *Teologie v barvách*. In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.; ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století*: S. 60.)

²⁶⁰ FERAUDY. *L'Ícône de la Transfiguration*. S. 100.

²⁶¹ PALAMA. *Třetí triáda*, 3,39 in SPITERIS. Řehoř Palama: milost a zkušenost. Pozn. 194.

²⁶² SENDLER, E. *Ikony Krista*. S. 104.

²⁶³ Viz kapitola Popis ikony

²⁶⁴ Viz obrázek O na S. 75.

k proměněnému Kristu. Na naší ikoně učedníci následují Krista na horu Proměnění a pak dál do Jeruzaléma. Můžeme to chápat jako zdůraznění církve jako následovnice Krista v poslušnosti. „*Toho poslouchejte*“; a učedníci ho poslouchají, jdou za ním na jeho těžké cestě do Jeruzaléma.

Výstup symbolizuje duchovní cestu, příkladem v karmelitánské spiritualitě může být Výstup na horu Karmel, nebo ve východní spiritualitě Nebeský žebřík Jana Klimaka.²⁶⁵ Na ikoně je tento výstup a sestup něčím velmi lidským a obyčejným, odkazuje do našeho světa, do běžného života. Uvádí do vlnovky, která pokračuje již mimo ikonu, výstup k proměněnému Kristu a sestup do běžného života stále se opakující v rytmu lidského dechu.

Krajina

„*Pozadí ikony může mít svůj zcela samostatný význam, je svého druhu ikonou přírody – nikoli její přírodní tváře, ale tváře duchovní, sofijní podoby. Pozadí ikony se podřizuje hlavnímu syžetu ikony, je součástí zobrazení, je jakoby jeho vnějším pokračováním a vyzarováním a zobrazení samo se stává naplněným duchem. Na pozadí ikony je zrušeno rozdělení přírody a člověka... Na ikoně se objevuje jejich jednota a vzájemné prolínání... Hora Proměnění patří k obrazu proměnění nejen jako vnější okolnost, ale i jako část jeho samotného, neboť i ona je proměněna se Spasitelem.*“²⁶⁶

Ikona ve shodě s významem biblického textu využívá symboliku hory. Zde je evidentně místem setkání Boha a člověka. Zároveň Bůh – Člověk osvětluje krajinu svým světlem. Záře se rozlévá shora dolů a osvětluje – posvěcuje krajinu, která při dolním okraji malinko tmavne. V tomto kontextu zde na nás září nové stvoření naplněné v Kristu.

Popis této proměny nám podává Anastáz Sinajský:

„*Tato hora je sférou tajemství, nevyslovitelné skutečnosti, skála skrytých tajemství a vrchol nebes. Dnes na hoře Tábor se obnovil a proměnil obraz pozemské krásy v obraz krásy nadpozemské, a proto znovu říkám: Jak je hrozivé toto místo! Není ničím menším než domem Božím a bránou nebe... Dnes příroda, která na horách upadla do modloslužebnictví, byla na hoře proměněna beze změny a zazářila oslňujícím svitem božství; dnes na hoře ten, který byl oblečen v nuznou a smutnou tuniku kůže, oblékl božský oblek, oděný ve světle jako v kabátu, dnes se tajemně na hoře Tábor objevil stav budoucího života a Království radosti*“²⁶⁷

²⁶⁵ Florenskij popisuje takovou duchovní cestu výstupu a sestupu při tvorbě ikony, uměleckého díla. Mluví o duši, která stoupá do „horního světa“, tam se nasycuje vnímáním jeho podstaty. Po nasycení, obtížena věděním, sestupuje do světa dolního. Při přechodu do světa dolního – viditelného se poznání zahaluje do symbolických obrazů – do těch samých, které po zachycení vytvoří umělecké dílo. Tyto obrazy vznikají na základě mystického zážitku, zhmotňují jinou skutečnost a předkládají obrazy neviditelného světa. (FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. S. 23.)

²⁶⁶ BULGAKOV, S. Ikona a úcta k ní. In LÁŠEK, J. B.; LUPTÁKOVÁ, M.; ŘOUTIL, M. (ed.) *Ikona v ruském myšlení 20. století*. S. 209-210.

²⁶⁷ Anastáz Sinajský in FERAUDY, R. *L' Icône de la Transfiguration*. S. 89.

3.3 Závěrečný pohled

Dívám-li se na ikonu, pohled se znovu a znovu vrací ke Kristu. Nejdříve ho přitáhne Kristova bílá záře, aby se ztratil v jeho pohledu a pak bloumal v kruzích modré aureoly. Když ho odstředivé zlaté paprsky propustí, snad vychýlením středního kruhu, padne na modré desky Zákona v Mojžíšových rukách. Pak se dva pohledy s pokorností skloněného těla přikloní opět ke Kristu. Pohled přejde na Elijáše, aby byl gestem ruky odkázán k žehnajícímu gestu Kristovu a bez odvahy vzhlédnout výše klouže dolů, mjí svitek Božího slova, sjíždí po modrém paprsku a schovává se spolu s Jakubovým pohledem do skrytu dlaně. Nechám ho chvíli spočinout a nabrat dech, aby mohl za chvíli spolu s Janem v zadumání přemítat s hlavou podepřenou a s rukou hrající si v zamyšlení. Po chvíli spolu s Petrem se pokusí zvednout a vrátí se zpět tam, kde začal, v Kristu, a jako Petr neví, co by řekl, a tak si vypůjčí slova: „Pane je dobré, že jsem zde.“ Pohled se s nadějí pokorně vrátí mezi lid putující stvořením odtamtud tam následující Krista s vědomím zlatého nebe milosti nad hlavou.

ZÁVĚR

V práci se mi podařilo shromáždit potřebné informace a předložit výklad dané ikony. Cesta k cíli nebyla zcela bez potíží. Musela jsem se vyrovnat s několika problémy. Ukázalo se, že je těžké zpracovávat nějaké obrazové ztvárnění bez znalosti originálu. Výraz ikony, která je poměrně veliká, bude ve skutečnosti poněkud odlišný od velikosti A3, se kterou jsem pracovala. Nezmění se patrně zcela samotný výklad, ale interpretační důrazy by se změnit mohly. Také barevnost internetových i knižních zobrazení se značně liší. Nakonec jsem jako kritérium k výběru výchozího obrazového zdroje použila popis barev v novgorodském podlíně a vybrala si internetový zdroj, přestože je dostupná knižní publikace s bohatým a podrobným obrazovým materiálem od Alpatova, ale domnívám se, že neodpovídá originálu. Dalším problémem se ukázala neshoda odborníků ohledně přímého autorství Theofana Řeka. Panovala však shoda, že dílo pochází z dílny předpokládaného autora a že ikona je vytvořena v jeho duchu. Posun díla, dle některých autorů, do tvorby Theofanovy dílny nebyl natolik zásadní, abych ustoupila od započatého postupu a změnila koncepci práce.

Průběh mého zkoumání otevíral nové a další možnosti průzkumu, které by mohly pohled na ikonu obohatit. Například patristické texty k tématu proměnění, homílie velkých duchovních postav na toto téma, jako Anastáze Sinajského, Jana Damašského, Řehoře Palamy. Určitě by tyto texty měly být součástí kapitoly o zdrojích ikony. Nakonec jsem je nezařadila, protože by se práce neúměrně rozrostla nebo bych musela zcela změnit koncepci práce. Některé texty jsem využila přímo k interpretaci ikony. Plné využití těchto zdrojů a také bohatého liturgického materiálu východního křesťanství zůstává výzvou.

Protože jsem k interpretaci zvolila metodu, která uvolňuje prostor k výkladu, který využívá nejen shromážděná data, ale i do určité míry osobní pohled a vnímání, ukázala se práce náročnou právě v hledání rovnováhy mezi věcným a osobním.

Přes zmíněné těžkosti si myslím, že práce naplnila svůj cíl, jakkoliv ukázala i výzvy k hlubšímu zpracování. Přinesla základní vhled do tématu vztahu východního křesťanství k obrazu. Shromáždila zdroje nutné k výkladu a konečně předložila interpretaci dané ikony.

Seznam použité literatury:

- ALPATOV, Michail Vladimirovič. *Feofan Grek*. Moskva: Izobrazitel'noje isskustvo. 1979. 129272
- AMBROISE de Milan. *Traité sur l'évangile de S. Luc*. Tome 2, Livres VII-X. Paris: Cerf, 1976. Sources chrétiennes.
- BERGER, Rupert. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008. Teologie (Vyšehrad). ISBN 978-80-7021-965-2.
- BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: intelektuální dějiny obrazoborectví*. Brno: Barrister & Principal, 2013. ISBN 978-80-87474-95-2.
- BRÁBEK, Martin. *Kanonické a rané apokryfní tradice o Ježíšově proměnění na hoře: diplomová práce*. Praha, 2002. Vedoucí práce Petr Pokorný.
- CANTALAMESSA, Raniero. *Tajemství proměnění Páně*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005. ISBN 80-7192-972-7.
- DAMAŠSKÝ, Jan. *Řeči na obranu obrazů*. Přeložil Tomáš MIKULKA. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. Pro Oriente (Pavel Mervart). ISBN 978-80-7465-017-8.
- DUS, Jan Amos. *Novozákonní apokryfy I*. Praha: Vyšehrad 2007. ISBN 80-7021-406-6.
- DUS, Jan Amos. *Novozákonní apokryfy II*. Praha: Vyšehrad, 2003. Knihovna rané křesťanské literatury. ISBN 80-7021-593-3.
- DUS, Jan Amos. *Novozákonní apokryfy III*. Proroctví a apokalypsy. Praha: Vyšehrad, 2007. Knihovna rané křesťanské literatury. ISBN 978-80-7021-814-3.
- EVDOKIMOV, Pavel Nikolajevič. *Žena a spása světa*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. Studie (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 978-80-7412-066-4.
- FERAUDY, Roselyne de. *L'icône de la Transfiguration: étude*. Bégrolles-en-Mauges (49720): Abbaye de Bellefontaine, 1978. ISBN 2855890233.
- FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. Chomutov: L. Marek, 2012. Elektronická publikace. ISBN 978-80-87127-3.
- HARRINGTON, Daniel J., ed. *Sacra Pagina: evangelium podle Matouše*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. ISBN 80-7192-423-7.
- LÁŠEK, Jan Blahoslav, Marina LUPTÁKOVÁ a Michal ŘOUTIL, ed. *Ikona v ruském myšlení 20. století: sborník statí a studií*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011. Russia Altera. ISBN 978-8087378-98-4.
- LAZAREV, Viktor Nikitič. *Feofan Grek i jeho škola*. Gosudarstvennoe izdatel'stvo „Iskusstvo“ Moskva 1961. No 13865.
- LAZAREV, Viktor Nikitič. *Styl a kultura*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 01-507-89.
- LEE, Dorothy A. *Transfiguration*. New York: Continuum, 2004. ISBN 0-8264-7595-7.
- LEON-DUFOUR, Xavier. *Slovník biblické teologie*. Řím, Velehrad: Křesťanská akademie, 1991.
- MRÁZEK, Jiří. *Evangelium podle Matouše*. Praha: Centrum biblických studií AV ČR a UK v Praze ve spolupráci s Českou biblickou společností, 2011. Český ekumenický komentář k Novému zákonu. ISBN 978-80-87287-44-6.
- NEUBAUER, Zdeněk. *O pokladu v srdci Evropy: jedna z cest k duchovnímu bohatství obrazů Vyšebrodského oltáře*. Praha: Malvern, 2011. ISBN 978-80-87580-02-8.
- OUSPENSKY, Leonide. *La théologie de l'icône dans l'église orthodoxe*. Paris: Les édition du Cerf, 2007. ISBN 978-2-204-06689-1.

- PIJOAN, José. *Dějiny umění 3*. Praha: Odeon, 1978. 01-519-78.
- POKORNÝ, Petr. *Evangelium podle Marka*. Praha: Centrum biblických studií AV ČR a UK v Praze ve spolupráci s Českou biblickou společností, 2016. Český ekumenický komentář k Novému zákonu. ISBN 978-80-7545-007-4.
- POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. 4. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství: Krystal OP). ISBN 978-80-7195-394-4.
- RÉAUX, L. *L'iconographie de l'art chrétien III*. Paris: Presse universitaire de France, 1957. ISBN neuvedeno.
- SAINT JÉROME. *Commentaire sur S. Matthieu*. Tome 2, Livres III-IV. Paris: Cerf, 1979. Sources chrétiennes. ISBN 2204014257.
- Sborník Katolické teologické fakulty, svazek VIII*. Univerzita Karlova v Praze nakladatelství Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1121-X.
- SENDER, Egon. *Ikona – obraz Neviditelného: prvky teologie, estetiky a techniky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. Slovo a obraz (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 978-80-7412-095-4.
- SENDER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. Studium (Karmelitánské nakladatelství). ISBN 978-80-7195-398-2.
- SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Volume 2. London: Lund Humphries, 1972. SBN 85 331 324 5.
- SPITERIS, Yannis. *Řehoř Palama (1296-1359): milost a zkušenost*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. Prameny spirituality. ISBN 978-80-7412-079-4.
- TAFT, Robert F. *Stručné dějiny byzantské liturgie*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. Hlas Velehradu (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 978-80-7412-069-5.
- TAFT, Robert F. *Život z liturgie: tradice Východu i Západu*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2008. Prameny spirituality. ISBN 978-80-86715-95-7.
- VAVŘÍNEK, Vladimír a Petr BALCÁREK. *Encyklopedie Byzance*. Praha: Libri, 2011. ISBN 978-80-7277-485-2.
- VOPATRNÝ, G. *Hesychasmus jako tradiční křesťanská spiritualita*. Brno: L. Marek, 2003. ISBN 80-86263-41-X.

Internetové zdroje:

- Les Pages Orthodoxes La Transfiguration [online]. [cit. 2017-01-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.pagesorthodoxes.net/fetes/transfiguration-vepres.htm>>
- MEYENDORFF, J. Hesychasmus a umění In Byzantium and the Rise of Russia. St Vladimir's Seminary Press, 1997. Nitria [online]. [cit. 2017-01-17] Dostupné na WWW: <http://nitriaorthodoxy.blogspot.cz/2014_02_01_archive.html>
<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm#h3_1_48>
- Rossijskaja gosudarstvennaja bibliotjeka [online]. [2017-02-27]. Dostupné na WWW: <<http://dlib.rsl.ru/viewer/01007492474#?page=67>>
- STAVROU, Michel v pořadu Télévision catholique. La Transfiguration [online]. [cit. 2017-02-28]. Dostupné na WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=FGl2ZZbMzq0>>
- Tretjakovská galerie [online]. [cit. 2017-03-5]. Dostupné na WWW: <https://www.tretjakovgallery.ru/ru/collection/_show/categories/_id/53/_page/3>

ABSTRAKT

Fílová, L. *Výklad ikony Proměnění od Theofana Řeka*. České Budějovice, 2017. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce Jaroslav Vokoun.

Klíčová slova: ikona, proměnění Páně, byzantské umění, ikonografie, Theofan Řek, hésychasmus, ikonopis

Práce předkládá výklad ikony Proměnění od Theofana Řeka. Shromažďuje informace potřebné k výkladu, na základě kterých dané dílo interpretuje. V první části se věnuje významu náboženského obrazu – ikony v kontextu historického vývoje byzantského umění a křesťanského myšlení. Představuje Theofana Řeka jako autora díla a diskusi jeho doby o přirozenosti tábořského světla, která mohla ovlivnit Theofanovu tvorbu. Druhá část práce je věnována výkladu ikony Proměnění. Zahrnuje výklad daného biblického textu a reflektuje i další možné zdroje zobrazení: apokryfní texty a liturgii. Závěrečnou částí práce je samotná interpretace ikony.

ABSTRACT

Interpretation of the icon Transfiguration by Theofan the Greek

Keywords: icon, the Transfiguration, Byzantine art, iconography, Theofan the Greek, hesychasm, icon painting

The thesis interprets the icon Transfiguration by Theofan the Greek. It collects the information needed for the interpretation. The first part is devoted to the meaning of a religious picture - an icon in the context of historical development of Byzantine art and Christian thinking. It presents Theofan the Greek as the author of the icon and the doctrine about the uncreated nature of the Light of Tabor, that emerged in his time and might have influenced his work. The second part is devoted to the interpretation of the Transfiguration icon. It consist of an explication of the biblical texts which are related to the Transfiguration and reflects other possible resources of depiction: apocryphal texts and liturgy. The conclusion of the thesis holds the interpretation of the icon.

